CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten

Kunstverständigen und Künstlern.

Sechster Band

enthaltend die Hefte 21, 22, 23, 24.

Mit 3 Notenblättern und einem Facsimile, nebst Intelligenzblatt Nr. 21 bis 24.

Mainz,

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen.

1827.

Heft 23.

Heft 24.

Julius

eine musikalische Novelle

von L. Rellstab.

Erstes Kapitel.

Seit einigen Wochen befand sich Julius, ein junger Musiker, in Berlin, welches schon lange das Ziel seiner Wünsche gewesen war. Die reichen Kunstmittel die sich dort vereinten, die vielen bedeutenden Männer die daselbst lebten und wirkten, die grosse Anzahl gebildeter Hörer selbst, alles dies musste einem Künstler natürlich von grösster Wichtigkeit für sein Studium und fernere Fortbildung seyn. Daher versäumte er keine öffentliche Aufführung, vorzüglich aber, wenn es irgend möglich war, besuchte er jeden Abend die Oper.

So ging er eines Tages am Opernhause vorbei. Ein Arbeiter beschäftigte sich eben damit, einen frischen Zettel an den Eingangspfeiler zu kleben. Dies bewog ihn, stehn zu bleiben und denselben zu lesen. Es war ein Sänger krank geworden, deshalb hatte eine Veränderung getroffen werden müssen, und statt des Othello von Rossini gab man Don Juan. Julius erfreute sich des vortheilhaften Wechsels und las aufmerksam die Besetzung.

Während er so stand, sagte eine weibliche Stimme neben ihm: „Ach vortrefflich!" Er sah sich um und erblickte ein schönes junges Mädchen, die im Vorübergehn die Änderung bemerkt

zu haben schien und den flüchtigen Blick, mit dem sie den Anschlagzettel betrachtet hatte, mit diesem Ausruf unwillkürlich begleitete. Als er sich so plötzlich umsah, erröthete sie leicht und wandte den Kopf nach einer andern Seite. Obgleich Julius nur einen flüchtigen Blick auf die Unbekannte geworfen hatte, war dieser doch hinreichend gewesen, um ihm die ausserordentliche Schönheit derselben bemerken zu lassen. Er stand verwundert still und sah ihr nach. Schon der Laut ihrer reinen, hellen Stimme hatte ihn angenehm überrascht, denn sein musikalisches Ohr gab Viel auf ein wohlklingendes Organ, noch viel mehr aber reizte ihn die schlanke, leichte Gestalt, die ein so schönes, dunkellockiges Haupt trug.

Unerfahren in den gewandten Operationen der jungen Leute die in grossen Städten erzogen sind und die selten ein hübsches Gesicht an sich vorbeigehn lassen, ohne demselben auf der Stelle weiter nachzuspüren, begnügte sich Julius, der Schönen so lange unverwandt nachzusehn, bis sie seinen Blicken entschwunden war. Dann ging er gedankenvoll die Strasse hinunter. Unterwegs fiel ihm ein: gewiss kommt sie heut Abend in die Oper! und er beschloss, was sonst seine Weise nicht war, auf jede Dame aufmerksam zu seyn. —

Die Wagen rasselten, die Stunde in der die Oper beginnen sollte war da; Julius hatte sie kaum erwarten können.

Jetzt sass er im Parterre und sah sich spähend rings um nach seiner flüchtigen Bekanntschaft vom

Morgen her. Vergeblich, sie war nirgend zu entdecken!

Die grosse, mit erhebenen Flügeln empor rauschende Ouvertüre begann. Julius fühlte ein Bedürfniss, seine Erhebung mit der Schönen die ihm das Herz erfullte zu theilen; umsonst suchte sein scharfes Auge sie in allen Logen. — Jetzt schwand seine Hoffnung; denn das konnte er nicht denken, dass jemand die Ouvertüre Don Juans versäumen könne. — Anna's Schmerz, Elviren's Thränen, Zerlinen's Zauberreiz, Don Juans Frevelkühnheit, ging an ihm vorüber, ohne ihn wie sonst mit dem glühendsten Enthusiasmus zu entzünden. Er hörte nur halb und wurde nur halb bewegt.

Die Oper war zu Ende; er ging, ohne sich selbst *von seiner Stimmung* gründlich Rechenschaft zu geben, nachdenkend hinaus. — In der Vorhalle stand er gedankenvoll: Sollte ihre Erscheinung so ganz spurlos an mir vorübergehn? — In dem Augenblick hörte er eine Stimme sagen: „Links lieber Vater, der Wagen steht an der andern „Thür." Es war ihr süsser Ton; in uberraschter Freude wandte er sich hastig nach der Gegend, woher der Laut gekommen war, entdeckte einen ähnlichen dunkeln seidenen Mantel wie der, den sie am Morgen getragen, und sah eine schlanke Gestalt am Arm eines ältlichen Mannes sich links nach einem Seitengange wenden. Er wollte nach. Da pocht ihm im Gedränge plötzlich jemand auf die Schulter und ergreift ihn beim Arm. „Guten Abend Freundchen" rief es ihn an. „Wohin denn so eilig?

„Ich habe Sie gesucht wie eine Stecknadel. Geschwind kommen Sie mit mir und lassen Sie uns „zusammen zu Abend speisen!" Der Anredende war Heissenheimer, ein wohlhabender Kaufmann, schon ziemlich bei Jahren, aber noch munter und guter Dinge. Er liebte die Musik leidenschaftlich, und versäumte keine grosse Aufführung irgend eines Kunstwerks. Julius hatte eine Empfehlung an ihn gehabt, daher konnte er die etwas heftig freundschaftliche Einladung, so unangenehm sie ihm jetzt kam, unmöglich zurückweisen. Mechanisch liess er sich fortziehn, verwünschte aber innerlichst den lebhaften Alten und sein Abendessen bis ans Ende der Welt. Noch einigemal sah er sich um, ob er die schöne Unbekannte vielleicht noch entdecken, und ihr Gesicht sehn könne, damit er überzeugt würde, dass sie es wirklich gewesen sei; allein es war vergeblich, denn in der wogenden Menge liess sich keine Spur mehr auffinden. — Heissenheimer kämpfte sich mit seinem jungen Freunde durch das Gedränge nach einer Seitenthür, die schneller ins Freie führte.

So lange sie beide in dem Strom der Menge mit fortgetragen wurden, konnte Heissenheimer es nicht gewahr werden, wie zerstreut sein junger Freund war. Doch als sie jetzt ziemlich isolirt mit einander über den grossen Platz vor dem Opernhause gingen, den der Mond hell beschien und die ernsten Massen der edlen Gebäude in einer grellen Scheidung schwarzer Schlagschatten und hell schimmernder Lichtpartien zeigte, und es nach und nach stiller um sie wurde, da fuhr Heissenheimer

plötzlich auf und rief: „Aber Freund, Sie sagen ja kein Wort? Ich warte schon seit einer Viertelstunde auf den Ausbruch Ihres Entzückens, und habe den meinigen deshalb mit Gewalt gehemmt. Ich bitte Sie, welcher böse Geist ist denn in Sie gefahren, der Ihnen die Zunge lähmt? — Wie Gott sich doch zuweilen in seinen Wohlthaten vergreift! Meiner seligen Frau hätte ich nichts mehr gewünscht, als bisweilen so einen Schweigkrampf; aber Sie Freund sollen sprechen, reden, sprudeln, schreien vor Entzücken!"

„Eine seltsame Zumuthung, Herr Heissenheimer," erwiederte Julius lächelnd, „ich fühle die Schönheit des Werkes ja deshalb nicht minder, weil ich sie schweigend und in mir selbst geniesse."

„Aber zum Henker, es ist gar nicht in Ihrer Art, und darum verdriesst es mich. Ich kann überhaupt die Leute nicht recht leiden, die bei jeder Gelegenheit vor Freude traurig werden. Und Sie, da Sie doch Liebe, Feuer und Jugendlust im Herzen haben, und sonst ganz passabel losbrechen können, Sie wollen mit Einemmal zu diesem Orden der enthusiastischen Trappisten schwören? Freund, ich sage Ihnen, seyen Sie lustig, oder vielmehr freudig, oder besser entzückt, oder noch viel besser ganz ausser sich und toll, oder Sie haben mich zum Feinde. — Doch halt, hier sind wir am Ort uns'rer Bestimmung."

Sie standen vor einem Hause unter den Linden, dessen unteres Geschoss hell erleuchtet war. Durch die Fenster fiel so viel Licht auf die Strasse, dass die

Vorübergehonden leicht zu erkennen waren. Heissenheimer stand im Thorweg des Hauses still und sah sich nach der Strasse um, indem er einigo vorübergehende Paare beobachten zu wollen schien. Julius stellte sich neben ihn und blickte gedankenvoll hinaus. Wer beschreibt abor sein Erstaunen, als er die schöne Unbekannte am Arm ihres Vators vorübergehn sah. Sie war es, er hatte sich nicht getäuscht, denn grade in dem Augenblick als sie sich vor dem Eingang befand, hatte sie sich nach demselben gewendet, und das volle Licht der hell brennenden Hauslampe fiel auf ihre schönen Züge. Jetzt hätte ihn nichts gehalten, ihr nachzugehn, wenn nicht Heissenheimer ihm zuvorgekommen wäre und gerufen hätte. „He da Signor Ricco! *Maestro!* Woher? Wohin? Guten Abend schöne Nina!"

Auf diesen Ruf wandten sich beide Vorübergehende um, und Heissenheimer sprang ihnen in seiner lebhaften Weise entgegen. Julius blieb in einiger Verlegenheit etwas zurückgezogen stehn, jedoch sein aufmerksamer Wirth rief ihn herbei und stellte ihn den Fremden vor: „*Ecco Maestro!* ein junger Musiker, der Euch zu schaffen machen wird, Mit dem sollt Ihr über Sebastian Bach und Rossini disputiren! — Herr Julius, — Herr Kapellmeister Ricco und seine schöne Tochter Nina!" — Julius verbeugte sich erröthend und sprach verwirrt einige unverständliche Worte von Ehre und Glück. Doch Heissenheimer, dem das viel zu lange dauerte, fuhr dazwischen und fragte: „Meine verehrten Herrschaften, darf ich Sie bitten meine Gäste zu seyn?

Wollen Sie einmal im *Caffé royal* speisen, schöne Nina?" — „Ich danke Ihnen, entgegnete sie mit dem enmuthigen Ton ihrer Stimme, doch werde ich den Vater bitten, dass e r ihre Einladung nicht ausschlägt. Die zwei Häuser weit kann ich auch ohne Begleitung gehn." — „Wir begleiten Sie sämmtlich, fiel Heissenheimer ein, so böse ich auch bin, dass Sie meine Bitte abschlagen. Jetzt wird unsere Gesellschaft einem Ringe gleichen, dem man den Edelstein ausgebrochen hat!" — „Sehr galant" entwortete Nina, „doch kann ich mich höchstens einem unächten Juwel vergleichen lassen, denn ich weis wohl, dass ich nur durch die Folie glänze, die Ihre Güte, oder Ihr — Spott mir unterlegt. Aber kommen Sie, es wird spät."

Man ging. — Nach wenigen Schritten stand man an der Wohnung des Kapellmeisters. Nina verschwand, mit einer leichten anmuthigen Verbeugung, die Julius ehrfurchtvoll erwiederte, und die Herren gingen zurück. — „Im türkischen Kabinet dächte ich," sprach Heissenheimer, „wäre der angenehmste, behaglichste Platz, um eine Auster, ein Glas Wein und ein Gespräch zu geniessen. Wes meint Ihr Herrn?" — Julius stimmte bei, Ricco rief: „Vortrefflich!" — Man setzte sich, der Tisch wurde servirt. —

Heissenheimer machte den angenehmsten Wirth den man finden konnte; man sah, dass in der Behaglichkeit seiner Gäste seine Freude bestand. Um, wie er sich ausdrückte, das Gespräch anzuzünden, bediente er sich einer Flasche Champagner,

die er seine Fackel nannte. Man weis aus Erfahrung, dass dieses Feuer seine Wirkung selten verfehlt, und so entspann sich denn auch schnell folgendes Gespräch.

Zweites Kapitel.

Heissenheimer. Meine Herren, ich muss Euch beide ernstlich schelten. Unser junger Freund ist anfangs stumm, will sein Entzücken innerlich geniessen, seufzt neben mir zweimal, dass ich förmlich erschrecke, und jetzt leitet er Gespräche ein wie ein Gevattermann. Er erkundigt sich weshalb Ihr zu Fuss nach Hause gegangen seid, da Ihr doch nach einem Wagen gefragt habt, und macht andere geistreiche Bemerkungen mehr. Und Ihr, Freund Ricco, antwortet darauf so ehrbar, wie ein Hofmann auf die Fragen seiner Durchlaucht. — Wir sind aber heut alle zusammen in der Oper gewesen, haben den Don Juan gehört, — das bitt' ich zu bedenken.

Ricco. *Corpo di Bacco!* hätt' ich's nur vorher bedacht, ich wäre draussen geblieben.

Julius. Wie, Herr Kapellmeister! Wollen Sie uns auf die Probe stellen?

Heissenheimer. Herr! Sie entweihen die Hostie! Wagen Sie das nicht noch einmal!

Ricco. *O Dio!* Über den deutschen Patriotismus! Wenn der Mann ein Italiener gewesen wäre, würdet Ihr nicht halb so Viel von ihm halten.

Julius. Für mich ist die Kunst eine unsichtbare Kirche; ich kenne darin keinen Patriotismus.

Heissenheimer. Mozart würde ich enheten und wenn er ein Hottentotte wäre. Kapellmeister, wie kamt ihr auf so rasende Einwürfe! — Ihr seid zwar ein orthodoxer Musiker, lasst Eure Tochter Rossini singen, dass —

Kapellmeister. *Il divino maestro!*

Heissenheimer. Lasst mich ausreden. Ihr lasst Eure Tochter Rossini singen, dessman verzweifeln möchte. Aber ich treu Euch doch mehr zu als Ihr selbst zugehen wollt. —

Kapellmeister. Umgekehrt, Sie Deutscher! **Weniger** traut Ihr mir zu. Ihr denkt immer noch, ich werde Euren Kram von Fugen und Contrapunkten noch einmal anbeten. *Niente*! Hol der Teufel den *Materialismus*! Ich mag ihn nicht mehr in der Kirche, viel weniger im Conzertsaal, oder gar auf der Bühne. Und die Zeit hat gerichtet. Allen vernünftigen Leuten geht es eben so. Eine Fuge, ein Contrapunkt macht ihnen eine Art von Magenkrampf. Schaut nur nach den Gesichtern unserer Schönen, wenn ein altmodischer Organist eine Fuge intonirt. Es bläst sie ordentlich aus der Kirche, und sie verschwinden wie —

Julius. Spreu vor dem Winde!

Heissenheimer. Ihr springt ab Maestro! Lassen wir das auf ein andermal. Jetzt, was habt Ihr gegen den Don Juan? Warum lästertet Ihr vorher, dass Ihr wünschtet, Ihr wäret draussen geblieben?

Kapellmeister. Weil ich auf Rossinis göttlichen Othello hoffte; nun führt der Teufel mir statt dessen den alten verbrauchten Don Giovanni her.

Heissenheimer. Ricco, ihr seid ein Schwarzkünstler, und habt eine geheime Gewalt über mich, denn sonst weis ich wahrhaftig nicht, woher es kommt, dass ich Euch noch immer lieb habe, und nicht vielmehr mit dieser leeren Champagnerflasche auf Euren eigensinnigen Kahlkopf schlage! — Kellner! eine andere Flasche! — Doch jetzt bitt' ich Euch, lasst einmal die Narrenstreiche mit Euerm Rossini, denn ich glaube doch nicht, dass Ihr viel von ihm haltet; und sagt einmal ehrlich: Seid Ihr nicht entzückt von dem Göttergenuss des heutigen Abends?

Kapellmeister. O Deutscher, wo hast Du dein Ohr! Sieh, mein lieber Heissenheimer, ich will Dir die Wahrheit sagen. Soll ich, *mio core*, als **Italiener** oder als **Deutscher** tadeln?

Julius. Was machen Sie darin für einen Unterschied?

Kapellmeister. *Santo Dio!* Welche Frage! O junger Mensch, wie seid Ihr noch so unwissend! Als **Italiener** klag ich, dass die verdammte Oper mir gar keine Ruhe lässt, dass ich aufpassen muss von Anfang bis zu Ende, dass ich über das Orchester die Singstimmen vergesse, dass ich mich mehr grauen und fürchten muss, als freuen, kurz dass der Teufel nicht statt des Don Giovanni den Componisten geholt hat, der mich da, wo ich ein **Vergnügen** geniessen will, so unvernünftig **erheiten**

lässt. — Aber ich kann auch als Deutscher klagen. Glaubt Ihr, ich weis nicht, was Ihr wollt? Aber *per Bacco*! das ist eben das Unglück, dass ihr Alles halb wollt. — Die Oper soll ein Ganzes seyn, von Anfang bis zu Ende zusammen hängen, jeder Eindruck auf das Gemüth soll im dramatischen Bau begründet seyn und durch die Musik nur verstärkt werden. Hab ich Recht?

Julius. Ich dächte, ein Vernünftiger könnte gar nichts Anderes wollen.

Kapellmeister. Ich will Euch das einmal zugeben. Habt Ihr denn aber das im Don Juan?

Heissenheimer. Ich möchte rasend werden über Euch — Thomas.

Kapellmeister. Ich auch über Euch blinden, fühllosen Deutschen. Ihr könnt eine Theorie aussinnen, die nichts zu wünschen übrig lässt. Stellt man Euch aber vor ein Kunstwerk, so habt Ihr kein Auge zum sehen, kein Ohr zum hören, vielweniger ein Urtheil. Geschwind passt Ihr Eure Theorie auf; stimmt sie auf ein Paar Punkte, gut, so ist das Werk ein Meisterstück, es mag auch in allen Hauptsachen noch so sehr von Euern eignen Grundsätzen abweichen. Ihr seht und hört nicht mehr, sondern glaubt blind darauflos, und sprecht einer dem andern nach. Stimmt es aber nicht, so habt Ihr gar kein freies Gefühl mehr, das Euch erlaubt, Euch einem natürlichen Eindruck zu überlassen und danach zu urtheilen, sondern das Ding taugt nichts. Wenn so ein Deutscher auch vor Ent-

zücken sterben muss, so schimpft er, dass er nicht nach Regeln entzückt ist. — *Corpo di Bacco!* Ich habe schon mehr Galle im Magen als Wein. — Gebt mir ein Glas, Wirth Heissenheimer! — *Eccellente!*

Julius. Sie springen schon wieder ab, Herr Kapellmeister. Sie wollten sich aus der Seele eines Deutschen über den Don Juan beklagen. Ich gestehe, ich bin neugierig darauf.

Heissenheimer. Ich auch. Aber ich wette es kommt nichts heraus, sondern er führt uns mit einem Scherz ab, wie er schon oft gethan hat.

Kapellmeister. Diesmal nicht! Die Heftigkeit vorführt mich nur immer zu Abschweifungen. — Seht, mit dem Don Giovanni ist's so gegangen wie ich vorher sagte. Zu Anfang, und damal waren die Deutschen noch vernünftig, denn sie hatten an ihren Theatern meistens italienische Componisten oder deren Zöglinge, — zu Anfang, sag' ich, gefiel das Ding, den Don Giovanni mein' ich, keinem Menschen, und mit Recht.

Heissenheimer. Verdammter Lästerer!

Kapellmeister. Ruhig! lasst mich ausreden! Es waren aber ein Paar gute musikalische Züge darin, und die brachten vermuthlich die Deutschen darauf, dass es doch Schade wäre, wenn man das Werk verlieren sollte. Sie passten also geschwind eine tüchtige Theorie auf. Wir wollen einmal untersuchen, dachten sie, ob die Oper wohl ein vernünftiges Ganze ist, und wenn wir das finden, so darf sie uns gefallen, ohne dass wir uns dessen zu schämen haben.

Da brachten sie denn heraus, dass Don Giovanni einen Commendatore ersticht, noch einige Frevel dazu begeht, und endlich dafür vom Teufel geholt wird. Das Ding hat doch Hand und Fuss und ist ganz verwettert moralisch! *per Bacco!* Warum sollte uns das nicht gefallen dürfen? In diesen Punkten hatte die Theorie gestimmt, folglich war Alles gut, und ob nebenbei Unsinn und Tollheit ihr Spiel trieben, das bemerkte kein Mensch mehr. — Ein einziger kluger Kopf hat es gesehn, und der verstand von der Oper freilich mehr als die dreissig Millionen andern Deutschen zusammen genommen. Das war Euer seliger Hoffmann. Er merkte wohl, wo das Ganze hinkte; weil es ihm aber Schade um die Musik war, drehte er seinen Landsleuten eine Nase, und wusste Grade und Ungrade so geschickt in die Theorien *aufgehen zu lassen*, dass er auch noch die letzten Gewissensbisse der regelrechten Deutschen beruhigt hat. — Ich kann mir aber denken, wie er Euch angeführte dumme Teufel, ausgelacht haben mag!

Julius. So weit ich's übersehen kann, scheint aus Ihrer Rede hervorzugehn, dass Sie an keine Einheit der Idee, der Handlung und Musik im Don Juan glauben?

Kapellmeister. Ich müsst euch blind und taub seyn wenn ichs thäte.

Julius. Und in so fern wollen Sie sich als Deutscher über diese Oper beklagen?

Kapellmeister. Freilich.

Julius. So bitte ich denn aber, dass Sie uns doch Ihre delphischen Sprüche endlich mittheilen und uns zeigen, wo, einige äusserliche Unwahrscheinlichkeiten und Kleinigkeiten abgerechnet, die verwundbare Ferse dieses Achilleus sitzt.

Heissenheimer. Jetzt werdet Ihr auf den Sand laufen, Maestro, denn ich habe schon längst gespührt, dass Ihr nur verdammt seichtes Fahrwasser für Euer Kriegsschiff habt, womit Ihr gegen unsere unüberwindliche Kunstfestung manövriren und kanoniren wollt. Es wird einen Leck geben, wenn nicht gar der Kiel berstet.

Kapellmeister. Umgekehrt, ich denke eine Bresche zu legen, durch die man mit voller Zugbreite in die Festung marschieren soll, wenn ich nicht gar das ganze Ding in die Luft sprenge.

Julius. Schiessen Sie nur nicht zu früh Victoria, denn wir werden uns vertheidigen bis auf den letzten Mann.

Heissenheimer. Recht so, junger Freund. Hier gilt es fürs Vaterland. — Doch ehe wir in den Kampf gehn, lasst uns noch einen friedlichen Akt beginnen, das heisst, anstossen und austrinken. — Nun in Gottes Namen drauf los! —

Drittes Kapitel.

Kapellmeister. Nun will ich einmal reden wie ein deutscher Professor, der ein Collegium über die Musik liest, in welchem er diese göttliche Kunst

bis in ihre tiefsten Tiefen durchdringt, es hernach aber nicht hört, wenn seine Tochter im Phantasiren sieben falsche Quinten in den äussersten Stimmen hinter einander greift.

Heissenheimer. *Ad rem!*

Kapellmeister. Geduld! — Nicht wahr, Freunde, in einem Drama soll doch jede Hauptperson wesentlich zur Handlung beitragen? — Ihr nickt, und das bedeutet Ja. — Im Don Giovanni finden wir deren fünf: den Commendatore, Don Giovanni und Ottavio, Donna Anna und Elvira. — Es liesse sich über alle zusammen witzeln, — aber ich will sie nur ernsthaft angreifen, damit Ihr mich gar nicht widerlegen könnt. Gegen den Alten hab' ich nichts, auch nichts gegen den Don Giovanni. — Die Donna Anna hat Euer Hoffmann mit einer diabolischen Schlauheit zu retten versucht. So überzeugt ich bin, dass der gute Mozart von alle dem nichts geträumt hat, so will ichs doch übersehn, besonders weil auch der Gliedermann Ottavio durch Hoffmanns Hypothesen ein gewisses Recht zu seiner Erbärmlichkeit bekommt, indem er die irdische Geissel der erhabenen Anna, oder besser der Pranger ist, an den' sie gebunden werden soll. Nun aber die Donna Elvira! Es hat es schon so Mancher gefühlt, dass diese fünfte Person das fünfte Rad am Wagen ist, und auf mancherlei Art ihre Erscheinung rechtfertigen wollen. Doch es ist kläglich damit gegangen. Am besten macht es wieder Euer Hoffmann, der so gut als nichts von ihr sagt.

Julius. Ich dächte sie wäre als eine Rachegöttin zu betrachten; wenigstens fasst der grosse Musiker sie so auf, wenn gleich der Dichter ihr eine etwas missliche Stellung gegeben hat.

Heissenheimer. Recht, Freund! — Was sagt Ihr darauf, Ricco?

Kapellmeister. Dass es schon hundertmal gelogen ist. Eine herrliche Rachegöttin, die um Liebe mehr winselt als fleht, und zuletzt den Gegenstand ihrer Rache der göttlichen Gerechtigkeit entreissen will. Wahrhaftig! das Knieen im letzten Finale oder Vorfinale, (denn über diesen Doppelschluss würdet Ihr auch ein schweres Gefecht haben,) sieht furchtbar nach Rache aus! Mit etlichen Stellen aus der Arie in *Es*-dur denkt Ihr das Ganze zu retten. — O ich kenne das Alles! — Seht, diese Elvira wäre noch zu ertragen, oder besser, man würde sie nicht bemerken, wenn sie sich nicht in der Mitte des Stücks so tief selbst erniedrigte. Und hier trägt der Componist noch mehr Schuld als der Dichter. — Das Terzett in *A*-dur lass ich gelten; ich will glauben, dass sie dem reuigen Verräther verzeihen, ihn wieder lieben kann. Aber jetzt das Sextett! Habt Ihr es Euch denn jemal deutlich gemacht, welcher ungeheure Frevel an ihr verübt ist? Ich bin ein Italiener, und wir denken über Manches leichter als Ihr Deutsche. Das aber müsste einem Chinesen, einem Karaiben das zornige Blut in die Wangen treiben. Die glaubende, vertrauende, verzeihende, aufs neue liebende Elvira, wird der tiefsten Schmach,

dem zermalmendsten Hohn Preis gegeben. Wenn in ihrer Brust noch ein Funke spanischen Stolzes, oder weiblicher Ehre glimmt, so musste er, nach dieser That, zu einer Flamme auflodern, die den misshandelnden Verräther, oder das unglückselige, entweihte Opfer, vernichtend hinwegraffte. Was hat sie erduldet! Das Entsetzlichste, dem ein Weib Preis gegeben werden kann! Ein Sklav, ein Knecht hat das Heiligthum ihrer Brust entweiht, und das gemisshandelte Wesen wird auf dem öffentlichen Markt höhnend zur Schau ausgestellt. — *Santo Dio!* Ich fühle dass mein Blut kocht! Warum reisst sie denn nicht einen Dolch aus dem Gürtel und vernichtet den Knecht, der sie berührte, oder den Teufel Don Giovanni, der sie Preis gab, oder Jeden der ihre Schmach erblickt, oder wie Lucretia sich selbst? — Geht, Ihr Deutschen! geht, und prahlt mit Euerm Streben nach dem Ganzen. Ihr fühlt je gar nicht, wo einem Kunstwerk das Herz schlägt. Wenn Leporellos Maske gefallen ist, und Elvira, die vernichtet niederstürzen, oder sich in unüberwindlicher Kraft der Rache emporwerfen sollte, mit den andern fünf Stimmen so gelassen mitsingt, als wäre ihr nicht Mehr begegnet als Zerlinen, — dann möchte mir die Brust zerspringen. Hat unser Rossini jemal Dergleichen gethan? — Ihr schreit über seine Polonaisen im Schmerz der Liebe! O verständet Ihr nur die himmelsüssen Melodieen, die sich der göttliche Maestro dabei denkt. Freilich die Noten sind es nicht — aber er träumt von einer Sängerin wie Ihr hölzerne Deutsche sie nicht ahnt, einer Sängerin, deren unendlicher Reiz des seelenvollen Aus-

drucks die schlechteste Passage zu einer rührenden Klage des Herzens zu edeln vermag. Habt Ihr nie gehört, dass der Engländer Garrick das Alphabet so gesprochen hat, dass er die Zuhörer zu Thränen rührte? So steht es mit Rossinis Musik aus. Er opfert sich, er will nicht glänzen, er will nur, dass es der darstellende Sänger könne. Darum schreibt er ihm in die Stimme, indem er wohl weis, dass ein Ton etwas so Himmlisches ist, dass er, recht gesungen, rühren und erheben muss, er mag auf andere folgen oder mit ihnen in Verbindung stehen wie er will. Allein Ihr Deutsche hört vom Papier, und da schreibt Ihr euch erträglich. Ob aber Eure Sängerinnen das Beste, was Eure Meister geliefert haben, misshandeln, danach fragt Ihr nicht. Die heutige Aufführung — aber wohin verirre ich mich. — Ich wollte ja nur von Don Juan sprechen. Und was sagt Ihr zu meiner Behauptung über die Elvira? — Warum hör ich denn gar keine Einwürfe?

Julius. Sie sind ein guter Redner, ich weis, dass Sie Unrecht haben, und doch kann ich Ihnen nicht antworten.

Heissenheimer. Ja beim Teufel, Kapellmeister! Ihr habt Unrecht. Ich glaube auch, Ihr glaubt Euch selbst nicht. Schwört einmal, dass Ihr Recht habt!

Kapellmeister. Ha, ha, ha! Nun soll ich Ihnen noch beschwören was ich Ihnen schon bewiesen habe. Guter Herr Heissenheimer, ich will Euch das Räthsel lösen. Seht, wir Italiener sind nur ehr-

licher gegen uns selber, als Ihr Deutsche. Wir wissen recht gut was unsern Opern fehlt, allein wir haben so viel Urtheil, um zu begreifen, dass das nicht anders seyn kann. Wo Zwei ein Werk machen sollen, da kann nicht das Ganze in einem grossen Guss hingeworfen werden. Wenn wir daher auch die grössten Mängel und Missverhältnisse zwischen Musik und Text entdecken, so stört uns das nicht den Genuss. Aber der Deutsche will sich so etwas wegbeweisen; er ruht nicht, bis er alle Fehler, die aus der Natur der Sache entspringen, durch einen verzwickten Betrug des Verstandes zu Schönheiten gemacht hat. Wenn er sich auf diese Art selbst betrogen hat, dann kann er erst geniessen. Wenn ich sonst den Don Giovanni so übermässig liebte, so würde mich die Elvira nicht beunruhigen. Was kann Mozart dafür, dass sein Dichter nichts mit der Rolle anzufangen wusste? Ich helfe mir auch leicht heraus. Ich nehme an, Donna Elvira sinkt in Ohnmacht nach der Entdeckung des Irrthums. Weil ich nun eber eine sechste Stimme brauche, so singt eine Freundin Anna's mit. Was habt Ihr dagegen?

Julius. Auf diese Art kann man alle Vernunft aus der Kunst hinwegläugnen; und ich kann mir doch kein anderes Kunstwerk denken als welches aus dem vollen Bewusstseyn des Künstlers hervorgeht und durchaus keine andere, als absichtliche Schönheiten enthält. Und eben darum hasse ich Rossinis gedankenlose Werke —

Kapellmeister. Gedankenlos? Junger Mann, lästert unsern grossen Meister nicht. Glaubt Ihr denn,

er habe so wenig Hirn, dass er das, was Ihr ihm vorwerft, nicht selbst einsehn und verbessern könne, wenn er wollte? Aber er will die Musik wieder auf ihren natürlichen Standpunkt zurückführen, sie soll wieder eine Kunst des Ohrs werden, und endlich aus Euern dumpfen, philosophischen Rauchlöchern, ohne pedantisches Schnürleib insFreie treten. Drechselt nur Contrapunkte, schraubt nur Fugen und Canon's zusammen, schreibt nur, wie Euer Mozart und Beethoven, Dissonanzen, die man nur aushalten kann, wenn man erst so harte Schwielen auf dem Trommelfell bekommen hat, wie ein Grobschmied auf den Händen, treibt Euer tolles Unwesen nur so fort; die Natur wird doch siegen und triumphiren. Und dann ergötzt Euch an dem Wahn, dass Eure Meister aufs Ganze sehn! Ja doch, den Willen mögen sie haben, aber es fehlen ihnen die Augen, und sie sehn nicht weiter als ein Maulwurf, der auf dem Montblanc steht. Euer geliebter Don Juan, von dem Ihr glaubt, dass er ganz und vollständig gerüstet aus des Meisters Phantasie hervorgetreten sei, wie Minerva aus Jupiters Haupt, ist eine Puppe, deren Glieder mit Riemen an einander genäht sind, ein zusammen gehämmertes Automat, das mehr Risse und Näthe hat als ein Harlekinswamms, ein Ding das Ihr zerschneiden könnt wie einen Aal, ohne auf ein Herz zu stossen — kurz, wie ichs Euch zuvor bewiesen habe, ein Ding das nicht gehn, nicht stehn und nicht leben kann, wenn man mehr von ihm verlangt, als dass es das Gerüste sei, an dem der Musiker seine Illumination von Tönen anbringt. —

Julius. Aber die Pracht dieser Lichtwelt wird leuchten his in die Nacht der fernsten Zukunft; sie wird der Sirius, die Centralsonne aller glänzenden Sterne seyn und bleiben, die jemal an dem Himmel der Kunst aufgehn werden.

Heissenheimer. Ja, und Euer Flackerlicht, Euer Irrwisch Rossini, wird von einem leichten Athemzug der Zeit ausgeblasen werden.

Kapellmeister. Höchstens von ihrem letzten. — Aber Freunde, ists nicht Zeit, dass auch wir unsern letzten Zug thun? Das Gespräch hat uns alle etwas erhitzt.

Heissenheimer. Mich hat's verflucht kalt gemacht, nämlich gegen Euch, Kapellmeister. Doch, weis der Teufel wie es zugeht, ich kann nie glauben, dass es Euch Ernst mit Euren Reden ist, darum trinke ich auch noch ein Glas mit Euch. Sonst sollte der Tropfen mir Gift werden, den ich mit einem Feinde Mozarts trinken wollte.

Kapellmeister. Habe ich denn gesagt, dass ich sein Feind bin? Wer wollte dem Manne Genie absprechen? Nur eine falsche Tendenz hat er mit seiner Kunst, wie mit der Kunst überhaupt; denn sie ist zur Lust und Freude, nicht zum Ernst und zur Trauer da. Was, *per Bacco!* wollte ich mit einem Wein, der mich nicht lustig macht, wie Euer Champagner?

Heissenheimer. Ja, so lustig, glaub' ich, dass Ihr Euch lustig über uns macht. — Aber Freund Julius, Sie sind ja so nachdenkend geworden?

Julius. Verzeihen Sie, aber es ist einmal meine Weise, einem Gedanken, der mich quält und beunruhigt, weil er nur halb mein Eigenthum ist, so lange nachzuhängen, bis ich damit aufs Reine bin. Ich denke immer noch daran, des Kapellmeisters Anschuldigungen wegen der Elvira zu widerlegen, denn ich fühle, dass er, so viel Schein des Rechts seine Meinung hat, doch in Beziehung auf das Ganze der Oper und auf die Musik insbesondere, Unrecht hat; denn der widerwärtige Eindruck, den Elvira im Sextett machen soll, ist nicht natürlich, sondern man kommt nur durch Verstandesschlusse darauf. Ich ahne schon einen Weg, der mich zum Ziel führen wird!

Kapellmeister. Heute möchten wir es indessen schwerlich erreichen. Es ist Mitternacht vorüber und ich muss nach Hause. Wenn Sie mit Ihrem Beweis aufs Reine sind, so denke ich werden wir uns wohl einmal wieder sprechen, damit ich Ihnen beweise, dass Ihr Beweis nicht beweist. Bis dahin leben Sie wohl.

Heissenheimer. Gute Nacht, alter Sünder Ricco! Betet, dass der Teufel Euch aus seinen Klauen lässt, und bekehrt Euch zum wahren Glauben. — Nun, wie stehts Freund Julius, trinken wir noch ein Fläschchen, oder machen wir etwa einen Gang im Mondenschein unter den Linden auf und nieder, denn draussen ist eine köstliche Sommernacht; — oder thun wir beides, das heisst eins nach dem andern?

Julius. Ich bin zu allem bereit, doch am liebsten ginge ich, denn in der That haben Wein und Gespräch und, warum sollt ichs läugnen, auch ein wenig Verdruss, mein Blut in Wallung gebracht.

Heissenheimer. Nun so kommen Sie, und lassen Sie uns einige erfrischende Züge Nachtluft und Mondschein trinken.

Viertes Kapitel.

Sie traten ins Freie. Die vierfache Reihe herrlicher alter Linden, die die Promenade schmücken, hauchten in der lauen Maiennacht einen frischen Waldduft aus, in dem man schon die künftige Blüthe ahnen konnte. Der Mond stand glänzend über den Gebäuden auf der Südseite, und äugelte freundlich durch hohes flüsterndes Laub. Alles war still, nur in der Entfernung hörte man noch eine Nachtigall, deren klagende Töne, halb ersterbend, an das Ohr drangen. Unsere Freunde gingen langsam auf der Mitte des Weges gegen das herrliche Thor zu.

Als sie an der Wohnung des Kapellmeisters vorüber gingen, warf Julius einen verstohlnen Blick nach den Fenstern, hinter denen er die schöne Tochter des orthodoxen Musikers von Schlummer und Träumen umfangen glaubte. „Sie wird reiner fühlen,“ dachte er, und erinnerte sich mit einer Art von Beruhigung an das freudige Erröthen ihres Angesichts, als sie am Vormittag die Veränderung der Oper auf dem Zettel gelesen. Darauf wandte er sich zu seinem Nachbar und sprach:

„Wie ist es nur möglich, dass man gegen das Schöne so verschlossen seyn kann, wie dieser Italiener!“

Heissenheimer hatte bisher ebenfalls nach den Fenstern des Maestro Ricco gesehen und antwortete: „Ein verdammter Teufelskerl, der italienische Moloch-Anbeter! Und doch hat er was an sich, weshalb ich nie recht glauben kann, dass es ihm Ernst mit seiner Meinung ist. Habt Ihr wohl die tollen Widersprüche in seiner Rede bemerkt? Bald schlug er nach Mozart, bald nach dem Stoff; und schon das ist eine Inconsequenz von ihm, nur zu bemerken, dass Elvira im Sextett allerdings etwas entscheidender handeln könnte. Was geht ihn der Stoff an, wenn er wirklich so ein Verehrer Rossinis ist, und nur **hören** will? Aber er sagte, das Blut koche ihm bei der Misshandlung Elvirens. Das kann doch einem, der den Tankred vergöttert, kaum begegnen; ja er kann es nicht einmal voraussetzen oder begreifen, dass man so fühlen könne. Wenn ich jetzt ruhig darüber nachdenke, so haben wir uns blenden und überrumpeln lassen.“

„Vergessen Sie nur nicht, Herr Heissenheimer,“ entgegnete Julius, „dass er aus unserer deutschen Seele herausfühlen wollte. Der Eifer für Rossini überraschte ihn nur so.“

„Trotz dem,“ antwortete der Kaufmann, „liegt ein Widerspruch darin; denn fühlte er nicht deutsch, oder besser wie ein Künstler, so hätte ihm grade dieser Einwurf gar nicht entstehen können. Auch in

dem, was er über Rossini sagte, widersprach er sich; denn eigentlich kam es ja nur darauf heraus, dass die schlechte Musik desselben durch den Vortrag verbessert würde. Und freilich, es kann Niemand bestreiten, dass die Italiener bessere Sänger sind als wir. Er nennte Rossini häufig den *divino maestro*, und nachher gab er selber zu, dass er schlechtes Zeug schreibe, um sich den Sängern zu opfern. Hab ich nicht Recht? Der Mann ist am Ende doch so übel nicht.“

„Warum streitet er denn aber so gegen seine Überzeugung?“

„Pah! Weil er den falschen Patriotismus hat, nicht eingestehn zu wollen, dass seine Landsleute durch uns Deutsche in der Composition übertroffen worden sind. — Nur Eins macht mich unsicher. Er lässt wirklich seine Tochter nichts als Rossini, Mercadante, Caraffa und wie die Leute alle heissen mögen, singen.“

„Aber sie singt es gewiss mit Widerwillen!“ rief Julius lebhaft.

„Im Gegentheil, Freund, sie mag von gar nichts anderm wissen. Sie hat eine Glockenstimme, einen wahren Silberton, und macht Läuferchen und Trillerchen wie eine Flötenuhr; aber sie hasst jede Note die länger als ein Sechszehntel ist.“

„Unmöglich!“ rief Julius; „Wie könnte diese reizende Gestalt, dies seelenvolle Auge so täuschen. Sie, in deren Zügen sich die tiefste Empfindung mahlt, sollte einen so seichten Geschmack, eine so flache Seele haben?“ —

„Freundchen, Sie sind ja Feuer und Flamme! Haben Ninas schöne Augen ihren entzündenden Strahl so tief in Ihr Herz geworfen? Das ist ja eine köstliche Entdeckung!"

Dabei sprang der kleine Mann, seitwärts hüpfend, vor Julius hin und rieb sich die Hände als sei er ausser sich vor Vergnügen. Unser Freund aber erröthete hoch, halb beschämt, halb unwillig, und erwiederte endlich, ziemlich verwirrt: „Sie machen doch fast zu rasche Schlusse, Herr Heissenheimer; ich kenne das junge Mädchen ja kaum seit zwei Stunden, und habe sie nur im Mondenschein, ganz flüchtig angesehn."

„Und doch in der Schnelligkeit die Bemerkung gemacht, dass der seelenvolle Ausdruck ihres Auges nicht die seelenlose Flachheit ihres Geschmacks verstatte," fiel Heissenheimer lächelnd ein; dabei tanzte er im Mondenschein mit den drolligsten Sprüngen umher und warf sogar seinen Hut einmal in die Luft, indem er rief: „Hurrah! Es lebe das junge Paar!"

Julius konnte sich doch des Lachens nicht erwehren, obgleich er sich getroffen fühlte, und sagte endlich: „Da Ihnen der Gedanke, mich verliebt zu sehn, so viel Freude macht, so muss ich Sie nur dabei lassen und will Ihnen nicht länger widersprechen."

„Würde euch gar nichts helfen," lachte Heissenheimer, „Sie sollen nun einmal lieben, und verdammt seyn, sich über Ihre Geliebte zu ärgern; das sehe

ich zuvor und deshalb bin ich eben so guter Laune. — Doch hier ist die Friedrichsstrasse! Jetzt geht Ihr Weg rechts, der meine links. Nun gute Nacht, junger Amando!" Dabei schüttelte er ihm die Hand und ging die Friedrichsstrasse nach dem Hallischen Thor zu hinunter, indem er „Bei Männern welche Liebe fühlen" trillerte.

Julius, etwas verwundert über dies plötzliche Abbrechen, sah dem kleinen Manne noch eine Zeitlang nach, wie er sich auf der mondhellen Bahn des Pflasters als schwarzer Strich fort bewegte, der endlich zum Punkt einschrumpfte, und zuletzt im silbernen, neblichen Duft des Mondlichtes verschwand, das die lange, endlose Strasse sich im unbestimmten Dämmerschein verlieren liess.

In Gedanken versunken, hätte Julius vielleicht noch lange so gestanden, wenn nicht entfernte Töne des Gesanges einer weiblichen Stimme seine Aufmerksamkeit erregt hätten. In der Stille der duftenden Mainnacht drangen sie wehmüthig zauberisch zu ihm herüber. Sie lockten, wie das Lied der Sirene; er ging näher und näher und endlich stand er dem Hause des Kapellmeisters gegenüber. Die Töne kamen, er konnte nicht länger zweifeln, aus den Fenstern seiner Wohnung, doch bemerkte er kein Licht in den Zimmern. In der ganzen Reihe derselben standen die Fensterflügel offen, daher verlor er auch nicht den kleinsten Ton, obwohl er nicht deutlich unterscheiden konnte, in welchem Zimmer sich die Sängerin befand. „Sie ist es," dachte er, „sie ist es selbst, die Schöne, mit dem

dunkeln seelenvollen Auge;“ und um mit ungestörter Andacht zu lauschen, lehnte er sich an den Stamm einer Linde, die ihn mit ihren düstern Zweigen dunkel beschattete, ohne dass er die vom Monde beleuchteten Fenster aus dem Auge verlieren durfte. Es schien ein deutsches Lied zu seyn, was die späte Sängerin in die tiefe stille Mitternacht hinaus sang. Die Melodie wiegte sich in sanfter Bewegung, und deutete auf ein seltsames Gemisch von Beklemmung und Ruhe, von Wonne und Schmerz. Worte konnte der entzückte Julius zwar nur selten verstehn, doch wurde ihm, während des halbverstandenen Liedes, so seltsam zu Sinn, dass er zweifelhaft wurde, ob es der Frühling mit seinem duftigen Nachthauch, ob es die Musik, oder das Gefühl der aufkeimenden Liebe, oder endlich ob alles zusammen es sei, was ihn in diese wunderbare Stimmung bringe. Ein leiser Seufzer hob seine Brust; galt er aber der Lust, oder dem Schmerz, der hoffenden oder der beklagenden Sehnsucht, — das konnte sein seltsam bewegtes Herz nicht entscheiden. Er empfand jenes Entzücken, welches uns im Frühling, über eine schöne That, vor einem Kunstwerk, oder einer sonnenhellen paradiesischen Landschaft ergreift, von dem wir aber nicht wissen, ob es mehr dem Schmerz, oder der Wonne angehört. Das Lied wiederholte sich, vermuthlich weil es mehre Strophen hatte.

Jetzt schien, so fürchtete Julius, die Letzte zu ertönen, denn gegen den Schluss hörte er

andere Wendungen, die eine tiefere Innigkeit, ein seiner selbst mehr bewusst werdendes Gefühl anzudeuten schienen, das sich früher nur ahnend ausgesprochen hatte. Ein seltsam schmerzlicher Ausdruck ruhte auf zwei Worten, die vermuthlich den Schluss jeder Strophe bildeten und schon früher hervorgehoben waren, wo Julius dabei etwa ein unbestimmtes „Dahin!“ „Zu Dir!“ empfand. Jetzt wurden diese Worte mehre Male wiederholt, und der tief bewegte Zuhörer strengte sich aufs äusserste an, sie zu verstehn. Er blieb mehre Male zweifelhaft, endlich aber, beim Schlusse, glaubte er, ganz deutlich gehört zu haben „Nur Du!“ — Dies klang ihm wie eine Stimme des Schicksals. Er lauschte mit beklommner Brust; doch der Gesang schwieg. Heiss drangen ihm die Thränen unaufhaltsam ins Auge; er bedeckte es mit der Hand, indem er die Stirn gegen den Baum neigte. Plötzlich hörte er von einer Stimme, die leise in die stille Nacht hinaus zu flüstern schien, ganz deutlich die Worte: „Nur Du!“ halb gesungen, halb gesprochen. Der Laut kam von dem Fenster; er blickte hinauf und sah, im unbestimmten Schimmer des Mondlichts, hinter einigen Blumenstöcken, eine weisse Gestalt, die eben das Fenster zu verlassen schien. Gleich darauf sah er sie am nächsten offenen Flügel vorüber schweben, und so fort, so dass er deutlich wahrnahm, wie sie durch die Reihe der Zimmer schritt, bis sie in dem letzten, ihm zur Rechten verschwand. Er hoffte, dass sie zurückkehren, vielleicht noch einmal ihre seelenvolle, tief ergreifende Stimme hö-

ren lassen werde und blieb deshalb unverwandten Blickes vor dem Hause stehn. Doch vergeblich! Alles blieb todt und stumm, und kein suss wehmüthiger Laut durchdrang mehr die geheimnissvolle Stille der schönen Nacht. —

Fünftes Kapitel.

Die frühsten Strahlen der Morgensonne weckten unsern Freund aus einem unruhigen Halbschlummer. Die deutliche Wirklichkeit des Tages arbeitete mit aller Macht daran, die seltsamen Gebilde der phantastischen Nacht aus seinem Herzen zu verdrängen. Doch vergeblich. Mitten unter dem unruhigen Treiben der geschäftigen Tageswelt, mitten im chaotischen Gemisch und Gewirr der tausendfachen Gegenstände, welche die Helle der Sonne vor uns entwickelt, sah er stets die Gestalt seiner nächtlichen Sängerin, in fesselnder Einfachheit, stehn und sich bewegen, und sie zog seine Gedanken und Blicke so mächtig an, dass die bunte Welt umher ihm verschwand, wie des Brockens wirbelnde Zauberwelt vor Fausts Auge verschwindet, sobald er Gretchens Gestalt erblickt.

Julius lehnte sich ins Fenster, aus dem er, bei seiner im vierten Stockwerk eines Hauses gelegenen Wohnung, einen schräg gegenüberliegenden Garten zum Theil übersehen konnte, wenn er die Blicke über die lebhafte Friedrichsstrasse zu seinen Füssen hinweg schweifen lassen wollte.

Obwohl schon Fussgänger und Wagen sich in derselben bewegten, so herrschte doch noch eine gewisse Morgenruhe, indem die meisten Läden noch geschlossen, die Vorhänge herabgelassen waren. Nur hier und da öffnete sich ein Fenster, aus dem ein Kopf hervorguckte, um nach der Sonne zu sehn.

Julius betrachtete dies eine Zeitlang sinnend; plötzlich aber fiel ihm ein: „Wie, wenn auch Sie jetzt sich erhöbe und sich, mit einem morgenfrischen Antlitz und von dem Schlaf der Sommernacht wärmer glühenden Wangen, ins Fenster legte?“

In zwei Minuten war er vor der Thür, und ging eilends nach den Linden zu. Die Fenster in der Wohnung des Kapellmeisters waren noch offen wie gestern, aber Alles im Hause noch so still und früh wie in der ganzen Gegend. Julius ging einigemal unter den Bäumen auf und nieder, ohne ein Auge von dem Hause zu verwenden. Noch immer erschien nichts. Endlich sah er ein weisses Gewand hinter den Blumen schimmern; entzückt ging er rasch näher, um dem Fenster gegenüber zu treten. Noch verbargen die breiten Hortensien ihm das liebe Antlitz, doch das helle Morgenkleid sah er deutlich schimmern. Jetzt erhebt sich die Gestalt, sie wendet sich, sieht aus dem Fenster — es war der Kapellmeister, in weisser Nachtmütze und Morgenschlafrock, der, mit einer langen Pfeife im Munde, sich hinaus lehnte, um das Wetter in Augenschein zu nehmen.

Der Himmel musste ihm zu heiter seyn, denn er blies, ziemlich absichtlich, wie es schien, eine stärke Rauchwolke über sein Haupt empor, während er ein müdes und verdriessliches Gesicht dazu schnitt.

Julius wendte sich unwillig betroffen um; allein unvorsichtiger Weise hatte er sich zu dicht am Hause unter den äussersten Baum gestellt, und da fast Niemand anders auf der Strasse war als er, so musste der Blick des Kapellmeisters natürlich auf ihn fallen. Er erkannte ihn auch sogleich, und rief hinab: „Guten Morgen, Signor Julius! Schon so früh auf der Gasse? oder kommen Sie vielleicht eben von der Flasche?" — Julius drehte sich rasch um und verbeugte sich hoch erröthend. „Der schöne Morgen lockte mich so zeitig zu einem Spaziergang," sprach er verwirrt. — „Das machen Sie recht," erwiederte der Kapellmeister, „eine solche Morgenstunde hat, besonders für den Künstler, Gold im Munde. Ich guckte auch so eben nach dem Wetter und bedachte, ob man wohl eine Landpartie wagen dürfe. Es scheint mir günstig. Wie wär's, wenn Sie uns begleiteten? Man kann einen Frühlingstag eigentlich gar nicht besser anwenden." — Julius Herz schlug vor Freude über diesen Antrag und er sagte ein fast verrätherisches, schnelles: mit dem grössten Vergnügen. — „Nun so kommen Sie herauf, und frühstücken Sie erst mit uns," lud Ricco ein, — und unser Freund sprang eiligst die Treppe hinauf.

Er fand den Kapellmeister in seinem Musikzimmer. Der Flügel stand offen, Rossinis Tan-

cred lag auf dem Pulte. „Ich habe heut schon ein wenig aus meiner Lieblingsoper gespielt,“ sagte der Kapellmeister lächelnd als er den erstaunten Blick unsers Freundes bemerkte. „Es lässt sich nichts Reizenderes an Melodie für die Singstimme denken als diese Arien und Polonaisen.“ — „Gut gesungen klingt es allerdings nicht übel,“ entgegnete Julius und sah sich mit spähenden Augen um, ob die Tochter nicht im Zimmer sei. — „Suchen Sie etwas?“ fragte Ricco. — „O ganz und gar nicht,“ entwortete Julius erröthend, „es ist nur meine unartige Gewohnheit, mich in einem fremden Zimmer sogleich nach allen Seiten umzusehn.“ — „Sie werden sich wundern“ fuhr der Kapellmeister fort, indem er seine Pfeife aufs neue anzündete, „dass meine Tochter noch nicht aufgestanden ist. Ja, das ist eine Langschläferin. Darum will ich Ihr euch heute einen kleinen Ärger machen. Wir wollen ganz in der Stille fort, ohne sie mit zu nehmen; ich habe schon nach einem Wagen geschickt!“

Diese Nachricht traf unsern Freund wie ein Blitz aus heiterer Höhe. Er wusste nicht was er sagen sollte. — Doch plötzlich tönte ein vergnügtes Lachen in sein Ohr, und als sich beide umsahen, stand Nina in der Thür. „Der Plan ist Dir misglückt, Väterchen!“ rief sie lachend. „Aber das ist wahr: der Horcher an der Wand, hört seine eigne Schand! Eben wollte ich eintreten, als ich Dich hier mit dem Herrn reden hörte. Eine fremde Stimme so früh, dachte ich, da musst du doch einmal lauschen, wer es seyn mag, und so erfuhr

ich die böse Absicht, die man gegen mich hatte. — Aber in der That, mein Herr," wandte sie sich zu Julius, „ich finde es nicht eben schmeichelhaft für mich, dass Sie kein Wort sagten, um den Vater von seinem Vorsatz abzubringen. Meine Gesellschaft scheint Ihnen nicht besonders am Herzen zu liegen." Julius wurde noch verwirrter; endlich sagte er verlegen: „Ich wollte so eben" — „Nein Sie wollten nicht, denn ich habe wohl eine Minute in der offenen Thür gestanden und Sie beobachtet. Nicht ein Wort sagten Sie. Dafür werden sie aber nun auch bestraft, denn nun will ich erst recht mitfahren und die beiden Herrn euch keinen Augenblick allein lassen!" Dabei machte sie ein so seltsam böses Gesichtchen, dass der Vater lachen musste, und Julius unschlüssig war, ob er ihren Zorn für Ernst oder Scherz nehmen sollte. „Gut," sprach endlich Ricco, „doch wir wollen uns schadlos halten. Wir nehmen dafür unsern Freund Heissenheimer mit, so unangenehm es ihm auch seyn mag, wenn wir ihn so früh herausklopfen. Doch jetzt mein Töchterchen lass uns frühstücken." — „Es ist alles bereit, mein Herr Vater" erwiederte sie, „nur eine Tasse muss ich noch besorgen, denn dass wir einen so frühen Gast haben würden, konnte ich nicht vermuthen." Dabei hüpfte sie zur Thür hinaus bis in das dritte Zimmer, wo der Tisch zum Frühstücken servirt war. Sie langte noch eine Tasse für Julius von einer Servante und setzte sich denn auf das Sopha, neben dem die Herren auf Stühlen Platz nehmen.

Nun gewann Julius erst Zeit und Fessung, die muntere Nina zu betrachten. Sie trug ein leichtes weisses Morgenkleid, dessen feiner luftiger Stoff den schwülen Sommertag, der zu erwarten war, gewissermasen verkündete. Ein farbiges Tuch, das sie locker um den schlanken Hals geknüpft hatte, gab ihr ein heiteres Ansehen und bildete einen schicklichen Abschnitt, um den Übergang von dem weissen Gewande zu dem dunkelbraunen Haar zu machen, das sich auf der Stirn in einem freien und leise gekrümmten Bogen scheitelte, und in gefälligen Locken um Wengen und Nacken spielte. Sie sah freundlich, ja fast schelmisch aus, und Julius begriff nicht, wie sich so viel heitere Anmuth mit so vieler Seele paaren und ihn aus dem Blick ihres schönen Auges entgegenstrahlen konnte.

Es wurde ihm schwer, ein Gespräch anzuknüpfen; endlich überwand er seine innere Scheu und sagte: „Sie haben mich gestern noch spät und unvermuthet sehr glücklich gemacht." — „Wie so?" fragte sie und schien etwas betroffen. — „Ich hörte Sie noch nach Mitternacht singen, und so singen" — „Nicht möglich", fiel sie ein, „ich habe gestern nicht gesungen." — „Das wollte ich mir auch verbeten haben," sagte der Vater ziemlich verdriesslich, „denn ein solches Nachtsingen ist der Stimme sehr nachtheilig. Wir sind keine Nachtigallen, uns gebührt es, bei Nacht zu ruhen." — „Ich wüsste auch in der That nicht," nahm die Tochter das Wort wieder, „dass ich

nur einen Ton gesungen hätte." — „O läugnen Sie nicht," sprach Julius lebhaft, „ich habe es zu deutlich gehört. Aus jenem Zimmer kam die Musik, und ich sah auch, verzeihen Sie, dass ich so dreiste berichte, ich sah auch nachher eine Dame im weissen Kleide an das offene Fenster treten." — „Das wäre ja ganz unvernünftig" rief der Kapellmeister heftig. „Die Nachtluft ist der Stimme tödtlich, und namentlich so unmittelbar nach dem Singen. Das kann meine Tochter nicht gewesen seyn!" — „So begreif ich's nicht," sprach Julius erstaunt — „denn getäuscht habe ich mich wahrhaftig nicht. Ich hörte die schönste Sopranstimme, und sah unmittelbar nachher eine weibliche Gestalt, die sich halb aus dem Fenster lehnte, und dann durch die ganze Reihe der Zimmer hindurch ging." — Nina hatte indessen wieder zu lächeln angefangen, und sah höchst schelmisch aus. Plötzlich rief sie: „Sie sind ein Geisterseher; gehn Sie, ich will nichts mit Ihnen zu thun haben!" — Darauf sang sie, mit einem reinen, silberhellen *staccato*, auf die zierliche italienische Sylbe *No*, eine Tonleiter rasch hinauf und einen chromatischen Gang hinunter, wobei sie mit den Händen eine abwehrende Bewegung machte. Munter sprang sie dann vom Sopha auf, und hüpfte ans Fenster.

„Der Wagen ist da" rief sie vergnügt, „jetzt geschwind fort aufs Land; das ist doch eigentlich meine Heimath. Wie freue ich mich, sie wieder zu sehn! *Di tanti palpiti, di tante pene!*" — Eine brillante Cadenz *mezza voce* schloss diesen

rhapsodischen Anflug von Gesangslust. Sie warf ihren Shawl um, und hüpfte die Treppe so rasch hinunter, dass Julius ihr kaum zu folgen vermochte. Er half ihr indess doch noch in den Wagen und wartete nun auf den Kapellmeister, der mit einem Paket Noten nachkam.

Man fuhr jetzt die Friedrichs-Strasse hinab vor Heissenheimers Wohnung. Er schien so eben aufgestanden zu seyn, denn als er den Wagen vorfahren hörte, fuhr er, noch mit einer Nachtmütze bekleidet, mit dem Kopf aus dem Fenster, da ihn natürlich das Rasseln eines Wagens vor seiner Thür zu so ungewohnter Stunde überraschen musste. Nina grüsste nickend hinauf, und bewirkte, dass die Mütze mit einer Geschwindigkeit verschwand, die vermuthen liess, dass der Besitzer sie *heftig* abrisse. Hierauf rief er: „Ei der Tausend, was soll denn das bedeuten? Darf ich meinen Augen trauen oder träume ich noch!" — „Sie träumen *amico*" rief Ricco, „und jetzt werden Sie sogleich Ihren Traum fortsetzen, zu uns in den Wagen steigen, und mit uns über Land fahren." — „Das ist ja ein herrlicher Traum," rief Heissenheimer, „wenn ich nur nicht zu früh aufwache! Gleich bin ich da." — Damit verschwand er aus dem Fenster, um nach zwei Minuten in der Hausthür wieder zu erscheinen, und dann rasch in den Wagen zu springen, der nun vorwärts nach dem Jagdschloss Grünewald rollte.

Der Mai that sein Möglichstes, die arme, unfruchtbare Gegend zu schmücken. Die Felder

legen im frischen Saatengrün, die blühenden Bäume bildeten einen unübersehbaren weissen und röthlichen Teppich, ein leiser lauer Morgenwind hauchte sanfte Wellen über die Flur, Himmel und Sonne lächelten freundlich herab. Alle durchdrang jene frische göttliche Freudigkeit, die das wahre ächte Gold des Morgens ist, weil sie uns mit einer rüstigen Kraft für den ganzen Tag erfüllt.

Man sprach wenig, jeder genoss den Tag in seinen Gedanken auf ihm eigne Weise. Der Kapellmeister griff etwa alle drei Takte nach seiner Dose, nahm eine Prise, und sah sich dann behaglich in der Gegend um. — Heissenheimer, der ihm im Fond des Wagens gegenüber sass, nahm jedesmal, so oft der Kapellmeister ihm die Dose hinreichte, ebenfalls Taback, vergass aber regelmässig, ihn zu schnupfen, denn erst so wie ihm die nächste Labung geboten wurde, streute er die Vorige ins Freie. Übrigens sah er vergnügt umher und lächelte bald seiner schönen Nachbarin Nina, bald Julius, bald dem Alten zu. — Nina schien ein wenig nachdenklich; man hätte glauben dürfen, der Frühling bewege sie tief im Herzen. — Julius musste sich's wohl zum psychologischen Studium gemacht haben, diese Bewegung in Ninas Seele mittelst des Ausdrucks ihrer Züge, vorzüglich aber der Augen, zu erforschen, denn er verwandte keinen Blick von ihr. Nur wenn sie ihn wieder ansah, richtete er sein Auge auf einen andern Gegenstand, oder wurzelte es tief in die Erde.

Jetzt verliess man die Chaussée, um durch eine Allee blühender Kirschbäume dem nächsten Dorfe und dann dem Walde zuzufahren. „Gott sey Dank,“ *rief* Heissenheimer, „nun kann man doch ein Wort reden. Vorher war es vor dem Chaussée-Lärmen unmöglich. Nun erzählen Sie mir doch, schönste Nina, wie sie zu dem jungen Menschen da gekommen sind.“ — „Ja wahrhaftig, ich weis es eigentlich selbst noch nicht,“ erwiederte sie, „ich fand ihn heim Vater, mit dem er sich vereinigt hatte, mir einen bösen Streich zu spielen.“ — „Wie?“ rief Heissenheimer, „was muss ich hören?“ Julius wollte sich verantworten, allein der Kapellmeister kam ihm zuvor und erzählte mit drolligen Ausschmückungen, was wir bereits wissen.

Indess war man in den Wald gekommen, und nach kurzer Zeit erblickten unsere Freunde das Ziel ihrer Fahrt. —

Sechstes Kapitel.

Der Wagen hatte eine kleine Anhöhe erreicht, auf der das Gebüsch sich lichtete. Man erblickte, hinter Bäumen halb versteckt, das alte, seltsam gebaute Jagdschloss, hinter dem sich die silberne Fläche des Sees ausbreitete. Sein Ufer, rings von Waldung umkränzt, erquickte durch den reichen Wechsel mannigfachen Grün's, das sich, von der düstern Schwarztanne an, bis zu dem hellen kaum entfalteten Goldlaub der Frühlingsbirke, in

allen Übergängen und Schattirungen zeigte. Gegen das Ende des Sees lag die ländliche Wohnung des Hegereuters.

Hier hielt der Wagen. Man stieg aus. Nina sprang muthwillig auf dem Rasen umher und verlangte sogleich eine Wasserfahrt, oder einen Spaziergang. Der letztere wurde vorgezogen, weil die Sonne, die so überaus freundlich durch die Wipfel der Bäume schien, den Wald und seinen grünen Rasenteppich zum einladendsten Aufenthalt machte. So verloren sich unsere Freunde in der einsamen, dunkelgrünen Nacht der Laubgänge, die sie auf gutes Glück ohne Absicht und Ziel durchstreiften.

Nach einiger Zeit gelangten sie auf einen kleinen Hügel, dessen Gipfel von einer grossen schattigen Buche geziert war, unter deren ausgebreiteten Ästen sich der angenehmste Ruhesitz auf dem schwellenden Moose fand. Hier befahl Nina, die überhaupt die Gebieterin der drei Männer mit einer angenehmen komischen Laune spielte, sich auszuruhen. Man lagerte sich.

„Wie wär's, schöne Nina," begann Heissenheimer, „wenn Sie hier den Nachtigallen eine kleine Unterrichts-Stunde ertheilten, oder besser gesagt, sie durch gutes Beispiel belehrten?"

Nina. Hm! Ich will mich besinnen. Ich glaube, ich bin zu heiss, und überdem heiser.

Julius. Danach klang Ihre Stimme heut früh nicht.

Nina. Ja, eher die Morgenluft hat mich verdorben. Überdem muss man immer heiser seyn, wenn man für eine Sängerin gelten will.

Heissenheimer. Wahrhaftig Sie haben Recht. Ich habe wenigstens noch nie eine Sängerin zum Singen auffordern hören, die nicht geantwortet hätte, sie sey nicht bei Stimme.

Nina. Da sehn Sie's, mein junger Herr. Ein so erfahrner Mann als Herr Heissenheimer giebt mir Recht. —

Julius. Wir wollen Ihnen gern Recht lassen, wenn Sie nur singen.

Ricco. *Ecco mia ſihr vl!* (Er hatte nehmlich eine grosse Notenrolle aus seiner Tasche gezogen, und überreichte seiner Tochter ein Blatt.)

Nina. Ei was ist denn das, lieber Vater?

Heissenheimer. Eine Composition?

Ricco. O bewahre! Ich habe nur einen kleinen Versuch gemacht, etwas zu arrangiren. Es ist die Cavatine aus der *Gazza ladra*, zu der ich die Begleitung *con bocca chiusa* für Männerstimmen gesetzt habe.

Nina. Das freut mich! Das ist mein Lieblingsstück. Geschwind, lieber Vater, lassen Sie

uns singen! Dazu habe ich eine ordentliche Lust.

Julius sah sie fragend und einigermaassen trübe an, doch sie schien es nicht zu bemerken, sondern vertheilte hastig die Stimmen.

Ricco. Sie nehmen den Tenor, Signor Julius, und Sie den tiefen Bass, *amico*. Ich selbst werde die Mittelstimme extemporiren, denn eigentlich ist das Arrangement vierstimmig, daher kann ich nicht genau nach den Noten singen, sondern muss nach Umständen abändern.

Man war jetzt in Ordnung. Nina begann. Das einleitende Vorspiel des Orchesters sang sie ebenfalls mit summender Stimme, aber so klar und perlenrein, dass sie die leichteste Flöte zu übertreffen schien. — So, wie der Text eintrat, wurde Julius höchst aufmerksam, denn er hoffte, jetzt an der Stimme sogleich zu erkennen, ob Nina in der Nacht wirklich gesungen habe, oder nicht. Er glaubte fest das Erstere, konnte sich aber nicht erklären, weshalb sie es ableugnen sollte. Doch er wurde in seiner Meinung gänzlich irre, als er ihre zwar klaren, silberhellen Töne hörte, die auch sogar einige Ähnlichkeit mit den gestern vernommenen hatten, allein denen er auch nicht das Mindeste von jener tiefen Innigkeit und Empfindung anhören konnte, die ihn in der Nacht so entzückt hatte. Seine Unruhe darüber wurde zusehends grösser, und er zeigte sich so zerstreut, dass er im Takt fehlte und fast Alles in Verwirrung

gebracht hätte. — Der Kapellmeister warf ihm einen grimmigen Dirigentenblick zu, und sang ihm mit gewaltsamen Halstönen das hohe $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{gis}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{fis}}$ ins Ohr. Nina sah mit schelmischer Bosheit über das Blatt und schien sich mühsam des Lachens zu erwehren. Das verdross unsern jungen Musiker, der wenigstens nicht von einem Frauenzimmer für einen Schüler gehalten seyn wollte; er nahm sich zusammen und fehlte nun nicht mehr. Allein er hörte auch nichts mehr, denn seine abschweifenden Gedanken zogen ihn so von der Gegenwart hinweg, dass es ihm ganz vorüber ging, mit welcher Gewandtheit der Stimme und anmuthigen Klarheit Nina die Arie, und vorzüglich das Allegro derselben, sang. Daher schien er es auch gar nicht zu bemerken, als sie zu Ende war, sondern sah starr auf sein Notenblatt, als pausire er. Nina und ihr Vater schienen zu erwarten, dass die Gäste etwas sagen sollten, und Heissenheimer brach auch endlich los.

„Schönste Freundin, Sie haben gesungen wie eine kleine Flötenuhr! Aber, nehmen Sie mirs nicht übel, hier im Walde, unter den schönen grünen Bäumen, nimmt sich das Ding verzweifelt komisch aus. Hier möchte man lieber etwas anders hören."

Nina. Sie Undankbarer, ich werde Ihnen Nichts mehr vorsingen. Gott sey Dank, dass wir noch einen Zuhörer haben; auf den hat die Sache doch etwas mehr Eindruck gemacht. Ihr junger

Freund scheint unsern Meister, den ich so ungemein liebe, recht zu verehren.

Ricco. Sonst wollte ich ihn auch keinen Musikus heissen. — Aber sagen Sie mir nur, wie konnten Sie bei dem leichten chromatischen Gange fehlen?

Heissenheimer. Die Reue über seinen Fehler, glaub' ich, hat meinen jungen Schützling so tief ergriffen, denn er hört und sieht nicht. — He, Freund, antworten Sie doch dem Kapellmeister. Warum haben Sie gefehlt? (Dabei schlug er ihn mit der zusammengerollten Stimme auf die Schulter, worauf Julius hastig in die Höhe fuhr und antwortete. „Sogleich!“ — Alle, vorzüglich Nina, brachen in ein helles Gelächter aus.)

Julius. Verzeihen Sie — Ich —

Heissenheimer. War tausend Meilen weit von hier!

Julius. Im Gegentheil, ich dachte noch über die Arie nach, die uns —

Nina. O nennen Sie sich nicht mit, Sie haben gar nicht zugehört. Glauben Sie nur, eine Sängerin weis recht gut, oh man auf sie achtet. Bei jeder Manier, die mir besonders gelang, habe ich Sie angesehn; allein Sie verzogen auch keine Miene. Ja nicht einmal mein chromatischer Lauf hat Ihren Beifall gewinnen können, und ich glaube doch, dass er mir seit einem Vierteljahr nicht so gut gelungen ist. Es ist in der That ei-

ne undankbare Mühe, so kühlen Zuhörern vorzusingen!

Julius. Verzeihen Sie, aber ich kann versichern —

Nina. Ich will nichts hören; ich bin ernstlich böse. Nichts in der Welt wird mich glauben machen, dass Sie zugehört hätten.

Ricco. *Tedeschi! Tedeschi!* Ein Publikum von Eis oder Holz! *Povero Maestro*, wozu hast du dir so viel Mühe gegeben, eine so liebliche, graziöse Cavatine zu schreiben. Nur jenseits der Alpen hat man noch ein Ohr.

Heissenheimer. Freund Ricco, ich will nicht die Partei unsers Zerstreuten nehmen; aber wenn Ihr wieder so paradox und orthodox zu behaupten anfangt wie gestern Abend, so werde ich wild. Rossini in Ehren. Talent hat er, aber —

Nina. Nun, wendet ers etwa nicht an?

Heissenheimer. Freilich wohl, schöne Nina, aber nicht auf die rechte Art. Sehen Sie, meine liebenswürdige Freundin und Sängerin, in einem Concert, da passt Ihre Arie ganz allerliebst; aber hier, wenn Sie auch noch so böse Augen machen, hier im Walde, unter der schönen schattigen Buche, da gefällt sie mir gar nicht.

Nina. Das ist doch wunderbar! Als ob der Ort etwas dazu thäte!

Nadel von Brillanten oder wenigstens andern Edelsteinen zusammen gesteckt hätte. Die Damen sind *en grande parure*; man sieht in ihrem dicklockig frisirten Haare Perlen und Diamanten; auch Flittern und Schminke sind nicht selten zu entdecken. Eine geistreiche Unterhaltung von Theater, Ballets, Tänzern, Tänzerinnen, ja auch wohl von der neuesten Literatur, rauscht betäubend vor unserm Ohre, und erfüllt weniger die Pausen, als sie sich während der Musik lebhafter zeigt; ein deutlicher Beweis, wie sehr alle Herzen davon ergriffen sind und zu lauten Äusserungen ihres Entzückens gedrängt werden. — Jetzt erscheint die Sängerin. Ein murmelndes Ah! lässt sich vernehmen. Alle Herren zupfen sich die Halsbinde zurecht, fahren durch das genial flammenkrause Haupthaar, und legen das Rohr des Perspectives, wie ein Flintenrohr, auf die Schönheit an. Die Damen mustern den Putz, bewundern die Blonden, den Halsschmuck und andere Dinge von Wichtigkeit. So hilft man sich über das Ritornell. Die Arie beginnt, ein zischendes St! säuselt durch die Reihen. — Jetzt rollt eine leichte Cadenz *mezza voce* über die Purpurlippen der schönen Sängerin. — *Exellent!* ruft der erste Kammerherr. *Très joli* erwiedert eine Hofdame. *Charmant* schnarrt der Hofmarschall. — Der erste Satz ist zu Ende, ein stürmender Beifall erschüttert den Saal. So geht es fort bis zum Schluss. Jetzt fragt der Kammerjunker N. „Aber von wem war die Komposition?" — „Von Mozart," erwiedert eine musikalische Hofdame, die nach dem Zettel sieht, „man hört das

gleich am Styl." — „Sehr wahr, Gnädigste, ich habe es auch gleich vermuthet. Nicht wahr, aus dem Titus?" belehrt sich der gebildete Kammerjunker weiter, und erhält ein graziöses Kopfnicken als Antwort. — Der Hofkapellmeister steht daneben und bemerkt leise gegen den Hofpoeten: „Es war eine Arie von Mercadante aus dem *Posto abandonato;* die angekündigte Scene aus dem Titus, *Parto!* war der Sängerin nicht brillant genug und ist daher weggeblieben." — „In der That, lächelt der Poet, man muss gestehn, Mozart und Mercadante sind auch gar leicht zu verwechseln." — Seht mein guter Freund, in ein solches Conzert, vor ein solches Publikum gehört Eure Arie mit allem Recht, was je die Mode verliehen hat; und mit demselben Rechte wird Mozart in seinem schon etwas altmodischen Kleide ein wenig kühl behandelt, und Händel oder Sebastian Bach hinausgewiesen. Was sollten auch die ungeleckten Bären unter der zierlich geleckten grossen Welt!

Ricco. Seyd Ihr zu Ende? So will ich anfangen. Narren, Gecken, Thoren, Stutzer, sind nicht nur im Conzert, sie sind im Theater, in den Kirchen, überall anzutreffen. Ein Narr bewundert Raphael, warum nicht Rossini? Lasst Ihr doch selbst Eure Hofdame Mozart mit Mercadante verwechseln; dann kann sie auch zwischen Mercadante und Rossini keinen Unterschied machen, versteht also eben so wenig von ihm, als von jenem, und kann ihn daher auch nicht beurtheilen.

Heissenbeimer. Das ists eben, dass er allen denen gefällt, die gar keinen Unterschied in der Musik zu hören vermögen.

Ricco. Ich kann das recht gut; aber mir gefällt er nicht nur, sondern ich verehre ihn.

Nina. Und ich auch; und mir gefällt er auch hier im Walde unter der schattigen Buche. Was wollten Sie denn hier hören?

Heissenheimer. Je nun, meine schöne Freundin, am liebsten ein einfaches, schönes Lied, was in dem weiten Raume recht tönend aushallt, weshalb wo möglich keine Sechszehntel darin vorkommen müssen, geschweige denn zweiunddreissigstel Triller und dergleichen. Alle Musik muss sich nach der Würde des Ortes richten, und ein hoch gewölbter Wald von alten Baumstämmen gleicht, nach meinem Gefühle, fast einer Kirche.

Nina. Aber ich bitte Sie, hören Sie doch nur auf die Natur. Singen denn die Vögel im Walde so, wie es Sie jetzt von mir verlangen? Wie lustig trillert die Lerche, wie munter klingt das Lied eines Waldfinken, einer Grasmücke, und wie treibt selbst die Nachtigall mit ihren sogenannten schmerzlichen Tönen nur Scherz, indem sie ja immer mit einem freudigen Geschmetter schliesst. Warum soll man denn in der allgemeinen Freude eine ernsthafte Traurigkeit affektiren? Nein, ich kanns Ihnen nicht glauben, dass Sie im Ernste von mir verlangen, ich soll eins von den

langweiligen Liedern singen, wobei man nie ans der Stelle kommt, weil jede Note so lang ist wie eine ganze Arie von Rossini.

Ricco. Bravo Nine! Man muss sich gegen diese Deutschen mit denselben Waffen vertheidigen, mit denen sie uns angreifen. Ich kann es ganz begreiflich finden, wie Dir jetzt alle deutschen Lieder von Reichardt, Himmel, Zelter, Beethoven, Weber, Berger, und wie ihre Liedercomponisten sonst heissen, langweilig vorkommen. Mir gehts auch so. — Aber Freunde, lasst uns jetzt dem Streit ein Ende machen und nach dem Wirthshause gehn, denn ich habe mich hungrig und durstig gesungen und gesprochen.

Diese Aufforderung des Kapellmeisters fand keinen Widerstand. Man machte sich auf den Weg und schlug die Richtung nach dem See ein.

Siebentes Kapitel.

Julius, der sich das ganze Gespräch über still gehalten hatte, blieb auch jetzt stumm und in sich gekehrt, und schien das heitre, liebenswürdige Wesen Nina's eben nicht zu beachten. — Nach einer halben Stunde war man an dem verlangten Ziel.

An der Nähe des Hügels, über den man nach dem See hinabsteigen musste, entdeckte man einen für Ricco und Heissenheimer besonders freundlichen Anblick, nämlich einen im Freien, unter

einer hohen, dichtbelaubten Linde, gedeckten Tisch. Nina hatte dies so veranstaltet. —

Bei der Mahlzeit ruhte der Streit; man sprach von andern Dingen, in denen die Meinungen nicht so sehr auseinander gingen. So ward auch Julius wieder lebhafter und liess sich mit Nina in ein halb scherzhaftes, halb ernsthaftes Gespräch über die Vorzüge des italienischen Klimas ein, wobei sie, sonderbarer Weise, mehr für die strengere deutsche Luft war als er, der freilich Italien nur aus Beschreibungen kannte.

Die alten Herren schienen die Mahlzeit bedeutend verlängern zu wollen und hatten sich, bei einem Gespräch über den Geigenbau, fast mehr in die Flasche als in die Sache vertieft. Nina fing an, dies etwas langweilig zu finden und forderte daher Julius auf, sie an den See zu begleiten.

Es regte sich kein Lüftchen, die Sonne stand noch ziemlich hoch, im Mittag und strahlte hell aus der blauen ruhigen Flut, die die Gebüsche des Ufers klar in ihrem krystallenen Spiegel auffing. Ein kühlender Hauch stieg aus den gebrochenen Wellen auf und durchwehte die Luft, so dass sie wahrhaft erfrischend einzuathmen war. Eine lange, dunkle Doppelreihe von Linden und Kastanien folgte den sanften Krümmungen des Sees, bis zum alten, seltsamen Jagdschloss. Diesen Weg nahm Nina. — Julius ging stumm an ihrer Seite; auch sie sprach wenig, und schien sich

einigermassen zu! einem vergnügten Lächeln zu zwingen.

In dem Herzen unsers Freundes fand ein seltsamer Kampf statt. Er fühlte, dass eine tiefe Neigung in seiner Brust Wurzel gefasst, und doch widerstrebte ihm Nina's leichte, oberflächliche Auffassung der Kunst die sein Leben bilden und ausfüllen sollte, so gewaltsam, dass er, neben der Blüte seiner Liebe, zugleich den Keim eines unbesiegbaren Widerwillens entdeckte.

Endlich brach er das Schweigen, durch eine Frage, die ihm schon lange das Herz gepresst hatte. Er fragte, mit fast ängstlich eindringenden Worten: „Wir sind allein; haben Sie wirklich in dieser Nacht nicht gesungen? Ich bitte Sie dringend, geben Sie mir eine wahrhafte Antwort.“ — Nina sah ihn einen Augenblick selbst ernsthaft an, dann aber brach sie in ein scherzhaft verspottendes Lachen aus. „Also die unbekannte Sängerin der Nacht macht Sie noch immer so ernsthaft? Das ist in der That ein artiges Abentheuer! Sie müssen eine Zauberin gehört haben! O nun begreife ich, dass Ihnen mein Gesang nicht gefällt — So unschuldig muss aber unser Landsmann Rossini leiden! Ein junger Mann hört bei Nacht eine unbekannte Sängerin, und leiht ihr Gott weiss was alles für Vollkommenheiten; ich singe demselben am andern Tage eine Aria aus der diebischen Elster vor, und natürlich missfällt die Composition, weil die Sängerin nicht gefallen kann! Ich danke Ihnen für

diese schmeichelhaften Geständnisse, mein Herr!" Dabei machte sie ihm einen zierlich spöttischen Knix.

Doch Julius liess sich nicht irren, sondern fragte noch einmal dringend: „Ich bitte Sie, sagen Sie mir, ob Sie gesungen haben; ich beschwöre" — „Halt!" rief Nina, „nur nicht so feierlich. Ich glaube, ich könnte einen Verehrer an Ihnen gewinnen, vielleicht auch einen Verehrer Rossinis, wenn ich Ja sagte. — Ich will einmal ja sagen. Ich habe gesungen, allerdings mein Herr. Ich bin so eine Art von Sirene, ich locke junge Künstler durch meinen Gesang an und verführe sie, Verehrer Rossinis zu werden, ganz wider ihren Willen." — „Nein" sprach Julius „der Gesang der Nacht konnte dazu nicht verleiten; ich glaube nun wirklich, dass Sie nicht gesungen haben. Der Himmel weis, auf welche Art ich mich getäuscht habe; aber dass es geschehen ist, sehe ich jetzt ganz deutlich." — „Gewiss," sprach Nina jetzt mit weicherer Stimme, „werden Sie nun böse seyn; doch ich bin wahrlich unschuldig. Ich wünsche Ihnen herzlich, dass Sie die unbekannte Sängerin, die Sie so entzückt zu haben scheint, recht bald kennen lernen mögen. Indess seyen Sie nicht unfreundlich gegen mich, wenn auch mein Gesang Ihnen nicht gefallen hat. — Ich habe eine Bitte: Fahren Sie mich ein wenig auf den See spaziren; dort steht ein Nachen. Die hohen, buschigen Ufer geben schon einigen Schatten; ich glaube, es wird eine angenehme Fahrt seyn."

Sie sagte dies mit so viel sanfter Güte und doch bescheidenem Zurückziehn, dass Julius seinen kalten Widerwillen plötzlich wie Schnee von einem lauen Frühlingswinde schmelzen fühlte. Die Knospe seiner jungen Liebe entfaltete sich etwas mehr, und liess sich gern von dem milden Strahl dieser Worte bis ins Innerste erquickend durchdringen.

Er band den Nachen am Ufer los, stützte sich auf das Ruder, und reichte dem schönen Mädchen zum Einsteigen behülflich die Hand. Sie hüpfte graziös hinein und setzte sich so, dass sie den Fährmann ansehn konnte. Mit leichtem, sicherm Ruderschlag liess dieser das Fahrzeug über die spiegelhelle Fluth gleiten, blickte aber entweder scharf auf das Ziel, wohin er steuerte, oder sah in die Wellen hinab, wo er Nina's schwimmendes Bild sinnend betrachtete. Sie selbst enzublicken, davon hielt ihn eine Scheu zurück, die er nur empfand, ohne eine Ursache dafür angeben zu können.

So fuhren sie wohl eine halbe Stunde, ohne dass sie Worte gewechselt hätten. Julius vermochte nichts zu sagen, Nina schien absichtlich zu schweigen.

Der Nachen befand sich jetzt in einer Bucht, die von einem hochbewaldeten Hügel beschattet wurde. „Hier an dieser kühlen Stelle“ unterbrach Nina das Schweigen, „lassen Sie uns ein wenig verweilen; hier ist es gar schön.“ — Julius legte das Ruder aus der Hand quer über den Nachen,

der sich noch einige Zeit in der Richtung seines bisherigen Laufes ziemlich rasch fortbewegte. Allmälig aber nahm die Schnelligkeit ab, und bald trieb er nur fast unmerklich auf den ruhigen Wellen. Nina nahm, denn es war ziemlich schwül, den leichten Sommerhut ab, strich sich das Haar aus der Stirn, und sah dann, mit einem unschreiblich holden Ausdruck stiller Freude, in die Landschaft hinein. Julius wandte sich halb um, damit auch er den Anblick des Ufers habe, das seine Begleiterin so schön zu finden schien. — Man sah seinen waldigen Vorsprung, hinter dem das Schloss, mit seinen seltsamen spitzen Thürmen, malerisch über die dunklen Kronen uralter Linden aufstieg. Tiefe, dunkle Schatten fielen auf das Wasser; weiterhin aber blitzte es im hellsten Strahl der Sonne. Die äussersten Laubumkränzungen der Hügel liessen das Licht golden zwischen den Blättern spielen, die, zart durchschimmernd und gegen den reinen blauen Grund des Himmels klar abgesetzt, in einer steten, flüsternden Bewegung blieben.

Die wonnige Luft des Frühlings, vom erquikkenden Hauche des Wassers und der jung entfalteten Knospen der Gebüsche durchweht, die Landschaft in ihrer stillen, einfachen Schönheit, der unmerklich dahin schwebende Nachen, und vor Allem die schöne, liebliche Gestalt, die er trug — alles bedrängte das Herz unsers jungen Freundes so heftig und gleichzeitig, dass er kaum die Fassung behielt. Er verbarg sein thränendes Auge, indem

er den Blick starr auf die ruhige Ebene der Wellen heftete. Da traf er auf Ninas klar zurückgespiegelte Gestalt; sie hatte das Haupt leise gesenkt, doch liess das unbestimmte Spiegelbild keinen Ausdruck der Züge wahrnehmen. — Mit leiser, aber doch rascher Bewegung fuhr sie jetzt mit der Hand gegen die Stirn. Julius blickte unwillkürlich zu ihr auf, und sah, dass auch ihr eine Thräne im Auge perlte. Mit sanfter Innigkeit ergriff er ihre Hand und fragte: „Sie weinen?“ — „Nein“, sprach sie, halb lächelnd, mit sehr sanfter Stimme „ich finde es hier nur so überaus schön“. Sie wollte die Hand zurückziehn, doch liess sie sie, da der leise Druck des bewegten Freundes darum zu bitten schien. Julius hob das Auge schüchtern zu ihr empor, sie senkte es eben nieder. Ihr Blick traf sich nur im flüchtigen Vorüberstreifen; doch er genügte, nun beiden zu zeigen, dass ihr Herz von gleicher Regung durchdrungen war. — Einige Augenblicke waren Beide still, darauf lösste Nina ihre Hand sanft aus der seinigen, und als wäre ihr damit die heitere Freiheit ihres Sinnes zurückgekehrt, rief sie plötzlich, in ihrem vorigen muthwilligen Ton: „Aber mein Himmel, wenn Sie nicht bald wieder zu rudern anfangen, so wird uns die Nacht hier überraschen. Es ist so schon fast Abend geworden.“

Julius ergriff das Ruder, und mit kräftigen Schlägen trieb er den Nachen gegen den Landungsplatz zu. Er war nach wenigen Minuten

erreicht. Nina hüpfte so munter aus dem Kahn, wie sie hineingehüpft war, dankte, indem sie sich freundlich gegen ihren Führer verneigte, und sprach: „Sie haben mich in der That vortrefflich geführt, es hat mir ausserordentlich auf dem See gefallen. Aber lassen Sie uns nun rasch zu meinem Vater gehn, der uns vielleicht schon unangenehm vermisst hat.“

In dieser Vermuthung täuschte sich unsre liebenswürdige Freundin jedoch; denn als das junge Paar wieder an die Linde kam, wo man gegessen hatte, sassen Heissenheimer und Ricco mit dem Rücken an den Stamm gelehnt, die Servietten nachlässig in der Hand, und waren im tiefen Schlummer versunken. Eben wollte Nina sie auf eine muthwillige Art wecken und sann schon darüber nach, wie dies am besten anzufangen sey, als eine Mücke ihr zuvor kam, die sich Heissenheimers ziemlich röthliche Nase zum Ruhesitz gewählt hatte. Sie that einen so scharfen Stich in diese reizbare Stelle, dass der Verletzte auffuhr und mechanisch mit der Serviette, die ihm wohl schon vorher zum Mückenwedel gedient hatte, danach schlug. Er traf aber seinen Nachbar, den Kapellmeister, der erschrocken auffuhr und rief: „Wie Herr, Sie werfen mir die Stimme ins Gesicht?“ — Das machte auch Heissenheimer vollends munter; die Herren sahen einander verwundert an, rieben sich die Augen und konnten sich nicht recht besinnen. — „Nun, wohl geschlafen?“ fragte Nina, lachend, und auch Julius

konnte sich des Lächelns nicht enthalten. „Was tausend war denn das!" fragte der Kapellmeister langsam, „ich träumte, dass ich im Orchester dirigirte und im Zank mit dem ersten Violinisten gerieth, der mir seine Stimme an den Kopf warf. Ich möchte aber doch schwören, ich hätte einen Schlag mit meinem Papier oder dergleichen bekommen. Wie lebhaft man doch träumen kann!"

Nina erklärte den Zusammenhang des Traums mit der Wirklichkeit, und schalt die trägen Herrn aus, indem sie ihre schöne Wasserfahrt lobte. Darauf trieb sie noch zu einem Spaziergang an den See und in den Garten des Schlosses, auf dem sie sich in einem, für Julius nicht begreiflichen und nicht ganz angenehmen Muthwillen zeigte, den sie bis zum Ende der ganzen Spazierfahrt beibehielt, fast als reue es sie, einer tieferen Empfindung auch nur einen Augenblick Raum gegeben zu haben. Doch zum Glücke war in der ganzen Zeit nicht weiter von dem musikalischen Streite die Rede, so dass der Tag sich doch zu allgemeinerer Zufriedenheit schloss, als wir es anfangs glauben durften, wo besonders durch Julius Reizbarkeit manche misstönende Saite berührt worden war.

Achtes Kapitel.

In der ersten Nacht nach dieser Spazierfahrt ging unser Freund wohl zwei Stunden lang vor den Fenstern des Kapellmeisters spazieren,

um zu lauschen, ob sich die wunderbare Sängerin nicht wieder vernehmen lassen möchte. Indess blieb alles still, und er musste, ohne seinen Zweck erreicht zu haben, endlich seine Wohnung aufsuchen.

Sobald der Wohlstand es erlaubte, machte er am andern Tage dem Kapellmeister einen Besuch. Auf der Treppe begegnete er Nina, die eben ausging, eine Freundin zu besuchen. Schon war sie nach der flüchtigen Beantwortung der Frage, wie ihr die Ausflucht aufs Land bekommen, an ihm vorüber gestreift, als sie sich umwendete, und ihm zurief: „Gut, dass mir's einfällt, ich kenne jetzt auch ihre bewunderte Sängerin, kann aber Ihren Geschmack nicht theilen." — Hocherröthend und hastig wandte sich Julius, und sprang die Stufen der Treppe hinab, um zu fragen: „Und wer ist sie?" — „O mein Herr" erwiederte Nina „solche Geheimnisse verräth man nicht!" — „Aber ich bitte Sie" rief Julius, und wollte die Hand der Muthwilligen ergreifen; doch sie zog sie zurück, und wehrte seinem ferneren Nachkommen, indem sie mit komischer Feierlichkeit versicherte: „Glauben Sie, dass ich eine so gefährliche Nebenbuhlerin begünstigen werde? eine, deren Erwähnung Sie so ganz ausser sich setzt? Da trauen Sie mir doch zu wenig künstlerische Eitelkeit zu. Nein, mein Herr, Sie erfahren nichts, zumal da ich schwerlich glaube, dass Sie durch Jemand anders, als durch mich, auf die rechte Spur kommen könnten." — Damit verschwand

sie aus dem Hause, und liess den begeisterten Julius, der fast so unbesonnen gewesen wäre, ihr auf die Strasse zu folgen, in einem wunderbar gereizten Zustande zurück.

Er musste indess endlich zu dem Kapellmeister hinauf, der ihn freundlich empfing, aber mit Absicht allem Zwiespalt uber musikalische Ansichten auszuweichen schien. Beim Abschiede wurde er eingeladen, seinen Besuch zu wiederholen, und namentlich doch auch von seinen musikalischen Bestrebungen etwas mitzutheilen, was für einen geselligen Kreis ausführbar sey, „denn,“ fügte Ricco hinzu, „wir lassen keinen Tag vergeln, ohne Musik zu machen, und besonders singen wir gern zusammen. Sie haben einen hübschen Tenor, ich für meine Jahre einen leidlichen Bass; dann und wann nimmt ein Freund, oder eine Freundin, Theil an unsern Unterhaltungen, kurz, Sie werden sehn, dass sich auch mit geringen Kräften manches Angenehme zu Stande bringen lässt.“ — So schieden sie.

Julius wurde jetzt nach und nach bekannter im Hause, und war *bald der* tägliche Gast. Er fing an, Nina mit einer heftigen Leidenschaft zu lieben, die sie jedoch nicht in dem Grade zu theilen schien. Zwar schien sie ihm gewogen, verlor aber doch nie ihr muthwilliges Wesen.

Dieses machte unserm Freunde viel zu schaffen; denn es schien ihm aus einer Art von Flach-

heit der Seele zu entspringen, die dem Gemüth des Deutschen im Innersten zuwider ist. So gerieth sein Herz in einen seltsamen Zwiespalt. Auf der einen Seite unwiderstehliche Anmuth und Liebenswürdigkeit, mit einer unversiegbaren Freundlichkeit und Heiterkeit gepaart, auf der andern, eine gänzliche Theilnahmlosigkeit, ja fast eine Flucht vor dem, was die höchsten Lebensinteressen unsers Freundes bildete. Nina schien von der Musik nur ihre äusserlichste Seite, das angenehme Klingen, oder besser Klingeln, zu empfinden und zu lieben, ohne eine Ahnung von jenen wunderbaren Geheimnissen dieser Kunst zu haben, die sich dem erschliessen, der, mit angestrengtem Eifer und reinem Gemüthe, tiefer in ihr innerstes Heiligthum zu dringen strebt. Immer neu versuchte er es, ihr von der innigen Liebe zu der Kunst etwas mitzutheilen, die ihn so ganz erfüllte. Vergeblich! sie konnte sich nicht von dem Flitterstaate der modernen Oper trennen, um ihn mit dem einfachen griechisch edlen Gewande wahrer Kunst zu vertauschen. Jedesmal, wenn ein Streit dieser Art zwischen ihnen vorgefallen war, wobei Julius gewöhnlich fast über die Gebühr heftig wurde, gelebte er sich's heilig beim Nachhausegehn, er wolle den folgenden Tag wegbleiben, und alle Liebe zu dem flachen, eitlen Wesen verbannen und unterdrücken. Wenn aber der nächste Abend heran kam, und die liebenswürdige Gestalt mit all den Reizen ihrer Anmuth und Heiterkeit wieder vor seine Seele trat, so gab er seinen Vorsatz bald auf und sagte: Warum

soll ich mich aber nicht an dem erfreuen, was wirklich erfreulich an ihr ist? Sie ist eine reizende Blume, die das Auge entzückt; fehlt ihr gleich der wunderbare Duft, der unser Herz mit einer seltsamen Ahnung und Entzückung zu durchdringen vermag, und durch Anregung eines äusseren Sinnes eine tiefe, innere Seelenempfindung erweckt, fehlt ihr auch dieser Zauber — nun mit welchem Rechte kann ich denn das auch von ihr fodern? Rose und Veilchen duften, die Tulpe und die prächtige Aster nicht; darf ich diese darum schelten? Jch bin ein Thor; es liegt in mir, wenn ich misvergnügt bin und zürne. Was kann Sie dafur? Sie ist nun einmal so, und nicht anders!

Mit diesen Sophismen beschwichtigte er die Einwurfe seines Bewusstseyns, gegen den Drang und das Gefühl seines Herzens. Jeden Abend war er aufs Neue dort, und jeden Abend bereitete dieser Zwiespalt ihm neue Qualen. Bisweilen wurde er aufs tiefste dadurch erschüttert, besonders wenn Nina bei Gesprächen über Musik, die jetzt oft wieder jene uns schon bekannte Richtung nahmen, die profanen Meinungen des Vaters mit einer Fertigkeit des Verstandes, und zugleich einem Leichtsinn der Empfindung vertheidigte, wodurch unser tiefer fühlender Freund bis ins Innerste verwundet wurde.

So kam eines Abends wieder die Rede auf den **Don Juan**, und der Kapellmeister fing wie-

der an seine alten Behauptungen aufzustellen und zwar in einer so paradoxen Form, dass sie fast an Ironie zu gränzen schienen. Nina aber fasste dies mit aller Lebhaftigkeit auf, und sprach besonders Viel gegen die Musik, die ihr durchaus zu ernst und unerfreulich war. Mit einer Art von Heftigkeit schalt sie auf die Arien der Donna Anna und Elvira, nannte sie ganz undankbar für die Sängerin, und tadelte es, dass der unverständige Componist, (das war ihr tief verletzender Ausdruck), die Partie der Zerline, welche doch die untergeordnetste sey, mit der meisten Vorliebe behandelt habe, wiewohl es auch ihren beiden Arien an geschickter Behandlung der Stimme und Einflechtung der Passagen fehle. Sie behauptete ferner, zu Julius innerster Kränkung, dass sie jede Partie von Rossini lieber singen würde, als eine aus dieser Oper, und setzte endlich ihren Paradoxieen die Krone dadurch auf, dass sie ausrief: „Wahrhaftig, die Oper könnte noch recht gut werden, wenn mein göttlicher Rossini alle Arien neu componirte; höchstens die des Ottavio in *B*-dur möchte stehen bleiben!"

Das war zuviel! Julius wollte heftig antworten; doch er fühlte, dass er in seiner Aufwallung die Gränzen der geselligen Erlaubnisse überschreiten würde; daher nahm er sich gewaltsam zusammen und schwieg, ergriff aber einige Augenblicke darauf seinen Huth und ging.

Nina sagte ihm indess, auf seinen kurzen Abschied, ein so überaus freundlich sanftes „Gute

Nacht, lieber Julius!« dass er, von Wehmuth durchdrungen, eiligst fortstürzte, um seinen Kampf und die heftige Bewegung seiner Brust nicht zu verrathen.

Neuntes Kapitel.

In leidenschaftlicher Wallung ging er unruhig durch einige Strassen. Es drängte ihn, seinen Empfindungen Luft zu machen. Er wollte es diesmal schriftlich thun.

Schon lange hatte er sich damit getragen, wie er die mannigfachen Sophismen, die er in des Kapellmeisters Gesellschaft hören musste, auch durch den Verstand bekämpfen, und so die Stimme seines Herzens und seines noch nicht zum Bewusstseyn klar gewordenen Kunstgefühls, auch durch Gründe rechtfertigen könne. Er beschloss, es gleich jetzt, in seinem warmen, heiligen Eifer, zu thun, und glaubte, eine Art von Trost darin zu finden, wenn er sich auf diese Weise das Opfer, zu dem ihn sein bess'res Gefühl entrieb, auch zu seiner Pflicht machte. Mit diesem Entschluss ging er seiner Wohnung zu, um den Strom der Empfindungen und schmerzlichen Gefühle, die seine Brust bedrängten, in einem, sein Innerstes erschöpfenden Ergusse, in sein Tagebuch auszuleeren. Schon durch diesen Vorsatz fühlte er sich einigermassen ermuthigt und stark, und beschleunigte seine Schritte, um sein stilles Zimmer recht bald zu erreichen.

Er war nur noch einige Häusser von dem seinigen entfernt, als eine wohlbekannte Stimme ihn anrief: „Guten Abend, Freund Julius! Wie gehts, wie stehts? Wir haben uns lange nicht gesehen!“ Es war Heissenheimer.

Julius antwortete etwas kleinlaut. Das fiel dem muntern Manne auf; er fragte, forschte, drang in ihn, und erfuhr endlich, dass Nina es sey, die unserm Freunde den frohen, frischen Muth raube. — Jetzt liess ihn Heissenheimer nicht los. Er sollte ihm Alles aufrichtig gestehn und beichten; daher schlug er vor, noch einen Spaziergang nach dem Thiergarten zu machen, weil sich im Freien und im Gehen das Herz am leichtesten öffne. So entspann sich zwischen beiden, während sie die Linden hinab durchs Thor gingen, folgendes Gespräch.

Heissenheimer. Ich gestehe Ihnen, bester Freund, ich weis nicht, warum Ihre Liebe Sie unglücklich machen sollte. Nina ist schön, liebenswürdig, und der Kapellmeister versagt sie Ihnen gewiss nicht.

Julius. Aber mein eigener Entschluss muss sie mir versagen, und das ist es, was mich am tiefsten schmerzt.

Heissenheimer. Wie? deshalb, weil Sie in der Musik einen andern Geschmack hat als Sie?

Julius. Ja! so seltsam es auch klingen mag. Es giebt eine Höhe der musikalischen Bildung,

bei der es nicht mehr eine Kunstansicht, sondern eine sittliche Eigenschaft ist, wie man von vielen Erscheinungen der Kunstwelt denkt.

Heissenheimer. Aber bedenken Sie, Freund, dass zur Verständnis eines Kunstwerkes auch eine Übung, eine Verfeinerung der Sinne gehört, die nichts mit den sittlichen Kräften gemein hat. Sie werden doch nicht einen Menschen deshalb für schlechter halten wollen, weil er die Copie eines Raphaels für das Original hält?

Julius. Deshalb gewiss nicht, dann hier bleibt die Sache dieselbe, nur die technische Ausführung muss mehr oder minder erkannt und beurtheilt werden. Wer aber in der Mahlerei immer lieber das Bild einer leichtfertigen Buhlerin, als das einer Heiligen sehn möchte, dem fehlt gewiss der sittliche Sinn, die Tiefe des Gemüths, die zur Auffassung eines Kunstwerkes erforderlich ist. Man mag immerhin streiten, ob Händel, oder Sebastian Bach der grössere Meister gewesen; die Entscheidung dafür und dawider beruht auf einer subjektiven Organisation; allein wer z. B. zwischen Gluck und Rossini schwankt, der wählt geradehin zwischen Tugend und Laster.

Heissenheimer. Lieber Freund, Sie wissen, ich bin kein Vertheidiger Rossinis; im Gegentheil, Sie kennen mich als seinen unablässigen Gegner. Allein mir deucht, wir können auch leicht zu hart und streng gegen die Verehrer dieses doch unstreitig sehr talentvollen Mannes seyn. Man

muss ihn durchaus aus dem Geiste seines ganzen Volks heurtheilen, das in der Musik, und namentlich in der Oper, durchaus etwas anderes sucht und will, als wir. Der Italiener hat eine unglaublich feine Organisation fur die Auffassung des Materials der Musik, des Tones an und für sich. Daher haben wir so treffliche Sänger unter diesem Volke, und daher stammt alles was wir Virtuosität nennen (und diese ist doch eigentlich die Cultur des Tons) dort her. Aus dieser Anlage entspringt die Forderung des Publikums, grade in dieser Beziehung aufs vollständigste befriedigt seyn zu wollen. Dürfen wir uns daher wundern, dass ein talentvoller Componist, der, in einem bis jetzt allerdings unerreichten Grade, dieses Bedürfnis zu stillen weis, enthusiastisch angebetet wird? Der Italiener will schön singen hören, und zwar in allen Theilen der Gesangkunst schön. Wer aber hat je so für die Mechanik der Kehle geschrieben wie Rossini? Dürfen wir uns nun wohl so ernsthaft über die Täuschung erbittern, durch welche die Verehrer dieses Musikers die Gelegenheit die er dem Sänger giebt, seine Kunst und Fertigkeit zu zeigen, schon für eine Leistung an sich annehmen? Dürfen wir so streng gegen die seyn, welche sich in dem Irrthume befinden, eine Melodie, die die Eigenschaft hat, singbar zu seyn, entspreche auch allen übrigen melodischen Forderungen, und sey darum schön, weil sie, gut gesungen, gut klingt?

Julius. Sie sprechen fast wie der Kapell-

meister, und ich habe Sie doch so oft diese Sophismen bekämpfen hören.

Heissenheimer. Allerdings, lieber Freund, sobald man sie sophistisch angewendet hat um daraus zu erweisen, dass Rossini ein grosser Componist sey, — sobald man uns die Täuschung des grossen Publikums, das nur sinnlich auffasst, mit Gewalt als eine richtige, oder vielmehr als die einzig wahre Erkenntnis aufdringen wollte. — Niemand wird zweifeln, dass Angemessenheit für die ausübenden Instrumente eine Forderung sey, die man mit Recht an die Composition machen darf. Nur wer diese Forderung für die einzige und letzte hält, der ist in einem grossen Irrthum. Sie mag, wie alle Forderungen der Richtigkeit, vielleicht die erste, unerlässlichste seyn, sie bleibt aber dennoch eine der untergeordnetesten.

Julius. Und sollte es nun eber deshalb nicht von einem seichten Sinne zeugen, wenn man sich dabei genügen lässt? wenn man nicht nur nichts Höheres verlangt, sondern alles, was einem so reich dargeboten wird, zurückstösst?

Heissenheimer. Das möchte ich freilich nicht ganz läugnen; aber doch glaube ich, Ihnen beweisen zu können, dass die Beschuldigung gewiss zu hart ist. Es ist natürlich, dass wir uns vorzüglich an das im Kunstwerk halten, was uns, unserer individuellen Ausbildung nach, am verständlichsten ist, worüber wir das reinste Urtheil haben. Der Violinspieler hört einen Virtuosen

auf diesem Instrument mit dem grössten Interesse; es fällt ihm kaum ein, dass die vielen Figuren, Passagen, Doppeltriller, die hohen und höchsten Töne, nach dem reinen Gesetz musikalischer Schönheit verdammt werden müssen. — Der Klavierspieler dagegen kann es gar nicht begreifen, wie ein Mensch sich dazu finden könne, diese dünnen Gespinnste der Oberstimme, ohne alle harmonische Unterstützung, einzustudiren, und so entsetzliche Mühe auf dieses Zeug zu verwenden. — Jetzt tritt er selbst auf, und spielt ein Adagio voll der schönsten Melodie, wobei dagegen der Violinist ausser sich geräth und ruft: „Welch ein Instrument, wie trocken, dürr! Nicht zwei ausgehende Noten kann es verbinden. Das schlechteste Violinspiel ist melodischer als das vortrefflichste Klappern auf diesem verdammten Instrument!" — Zuhörende Clavier-Virtuosen sind aber doch entzückt, weil sie hören, wie weit der Spieler die Schwierigkeiten seines Instruments überwindet. Sie sind so daran gewöhnt, dass sie das Mangelnde gar nicht bemerken. Sie rufen, und mit einem gewissen Recht: der Mann hat entzückend gespielt; er trägt die Melodie mit einer Zartheit, schöner Verschmelzung und Seele vor, wie es noch nie gehört worden ist. — Und doch hat der Violinspieler in Abstracto Recht, wenn er sagt: Mein Schüler verbindet eine Melodie besser.

Julius. Aber wozu soll das führen?

Heissenheimer. Ihnen zu zeigen, dass doch nicht so ganz die Hoffnung aufzugeben ist,

wenn Jemand Rossinis Musik liebt. Er ist Virtuosencomponist für den Gesang. Der ausgebildete Sänger hört daher nur, wie zweckmässig er für seine Stimme schreibt, er bemerkt es nicht mehr, wie abgeschmackt die vielen Figuren, Triller, Laufer und wie das Zeug alles heissen mag, eigentlich an und für sich sind. Er beschäftigt sich während des Hörens nicht damit, die Töne auf Noten zu reduciren, und nur zu betrachten, ob er eine solche Melodie an sich gut heissen könne, sondern er hört sie, wie sie ihm geboten wird, begünstigt von dem aufs vortheilhafteste benutzten Organ der Stimme, als Produkt eines Instruments, welches das Beste leistet was ihm überhaupt möglich ist. — Wenn daher unsre schöne Freundin Nina den italienischen Maestro ein wenig zu lieb hat, so dürfen Sie ihr daraus noch kein Verbrechen machen. Sie ist in der Gesangweise, die Rossinis Opern fordern, gebildet und erzogen, und Sie selbst werden an sich die Erfahrung gemacht haben, wie schwer man sich aus so langen Ketten der Gewohnheit los zu reissen vermag. Gewiss ist eine getragene Melodie, in der die Töne lang und seelenvoll ausklingen, bei weitem schöner als eine beständige Verkettung von Trillern, Passagen und anderm Flitterwerk. Allein denken Sie sich ein Violinconzert ohne Passagen und fragen Sie sich, ob es Ihnen gefallen würde. Wir sind der Virtuosität so gewohnt worden, dass wir Sie jetzt gewissermassen voraussetzen, und nicht befriedigt sind, wenn sie sich nicht allseitig entwickelt. Auch die Leichtigkeit, mit der etwas

Schweres überwunden wird, führt einen künstlerischen Genuss mit sich, und wir werden ganz anders aufgeregt, wenn Jemand, mit sicherer Kühnheit, von einer Felsenspitze zur andern über einen Abgrund springt, als wenn er gemächlich auf ebenem Boden geht, wiewohl die letztere Bewegung die schönere und natürlichere ist. — Also Freund, sehn Sie nicht mehr so finster aus, sondern fassen Sie Muth; ich sehe noch keinen hinlänglichen Grund, unsere liebenswürdige Sängerin so ganz zu verdammen.

Julius. Ich habe Sie ausreden lassen; doch alles was Sie gesagt haben, so begreiflich es mir macht, wie dieser schwindelnde Taumel des Entzückens, mit dem man Rossinis eitle, flitterhafte, falsche Gaben aufnimmt, entstehen konnte, so hebt es doch meine, in diesem Augenblick für mich so schmerzhafte Überzeugung nicht auf, dass nur eine flache, in der eitlen Glanzseite des Lebens ganz befangene Seele sich davon hinreissen lassen kann. Alles was Sie Analoges aus der Virtuosität anführen, wäre ganz gut, wenn die menschliche Stimme ein todtes Instrument, nicht ein wahres lebendiges Organ der innersten Empfindung wäre. Sie allein kann sich mit dem deutlichen Begriff des Werkes verbinden; und diesen, ihren wesentlichsten Vorzug, zerstört dieser eitle, unwahre Italiener. Er reisst, mit grausamer Lust, die Kunst aus dem Herzen, wo sie ihre tiefsten Wurzeln schlägt, heraus, und kitzelt dafür das leckerhafte verwöhnte Ohr. Zur Erschaffung wie zum Auffassen eines wahren Kunstwerks ist eine heilige,

grosse Begeisterung nothwendig, die uns Gewähr leistet, dass die Kunst ein göttliches Wesen sey. Aber wer darf behaupten, dass dieser Italiener jemal so geschaffen hat, dass er jemal so aufgefasst werden konnte? Das Höchste, wozu er es treibt, ist eine weichliche Sinnlichkeit, eine leichte Rührung, die uns, wenn wir sie nicht unwillig verdammen, zu jenen Thränen führt, die schon ein grosser, deutscher Mann mit dem starken, aber wahren Ausdruck, liederliche Thränen bezeichnete. Wer kann sagen: Mir ist das Herz gross geworden, meine Seele hat einen höheren Aufschwung genommen, wenn ich Rossinis Musik hörte? Wer aber jemals einen solchen Adel seines Innern durch die Kunst empfangen hat, der muss schaudern, wenn er hört, wie man das nüchterne Vergnügen, das uns dieser Wüstling der Musik gewährt, diese schale, sinnliche Entzükkung, jener grossen, edlen Erschütterung gleichstellen will, wodurch die wahre Kunst unser Herz reinigt, wie ein donnerndes, leuchtendes Gewitter die schwüle, drückende Sommerluft. Und wer nie eine solche Erhebung seiner Seele empfunden, wer ganz fühllos bei solchen Erschütterungen bleibt — was soll man von dem hoffen! Und Nina — O lassen Sie mich! sie ist für mich verloren!

Heissenheimer. Mein lieber, heftiger Freund, sie ist es gewiss nicht. Seyen Sie nur nicht eigensinnig in Ihren Forderungen. Ist auch ihr Sinn in dieser Beziehung nicht geöffnet, so kann sie doch ein edles, treffliches Herz, eine tiefe Seele haben. Wie manchen grossen, hohen Men-

schen kannte ich, der Musik auch gar nicht empfinden konnte, weil ihm das äussere Organ dafür fehlte.

Julius. Aber sie hat dies Organ! Nein, glauben Sie mir, es liegt in der Flachheit ihrer Seele, dass nichts in ihre Tiefe dringen kann. Das Organ fehlt ihr nicht. Sie hat ein feines, ausgebildetes Ohr, und eine solche musikalische Bildung, dass sie, wie ich es zuvor schon ausgesprochen habe, gar nicht davon frei zu sprechen ist, dass der unsittliche Zustand ihres Innern sie hindert, ein grosses Kunstwerk aufzufassen. Wer sich nicht für das wahre Schöne begeistern kann, der kann es auch nicht für das Gute. Und deshalb hat man ein Recht, diese seichten Anhänger des oberflächlichen Italieners tief zu verachten. — — Ach, und ich muss sie, die mir die Liebste auf der Welt ist, eben so verurtheilen! —

Heissenheimer schwieg, denn er fühlte sich besiegt von der Wahrheit der Gründe, welche Julius aus der innersten Tiefe seines zerrissenen Herzens schöpfte. — Beide gingen schweigend neben einander hin.

Sie hatten jetzt einige Zeit die Gänge des Thiergartens durchstrichen, und fanden, dass es endlich wohlgethan seyn möchte, heimzukehren. Heissenheimer hatte noch Manches zu Julius Beruhigung zu sagen versucht; allein im Innern war er doch selbst überzeugt, dass Nina nur durch eine vollständige Umkehrung, und gänzliche Wiedergeburt ihres sittlichen Daseyns, zu der Höhe gelan-

gen könne, die sie durchaus erreicht haben müsste, um einer Liebe zu genügen, wie Julius sie empfand.

Unter diesen Betrachtungen war man bis an des Kapellmeisters Haus gekommen. Es war schon spät und still; die Luft drückte schwül; dann und wann zuckten einzelne Blitze, und der Donner murmelte schauerlich leise dazwischen.

Unwillkürlich standen unsre beiden Spaziergänger aber doch vor Nina's Wohnung still, und sahen hinauf. Ihre Stimmung war durch die Nacht und das heranziehende Gewitter seltsam gespannt worden.

Da drangen plötzlich so sanfte Töne durch die schauerliche Nacht, dass Julius in heisse Thränen ausbrach, und Heissenheimer erstaunt aufhorchte: „Wo ist die Sängerin? — Das kann nicht Nina seyn; — und doch scheinen die Töne aus ihrer Wohnung zu kommen! — Freund, wissen Sie nichts davon?“ — „Nein,“ rief Julius heftig, „aber ich muss es erfahren; schon einmal hat mich dieser Gesang bis in die tiefste Seele durchdrungen, und nur durch ihn ist meine Liebe für Nina so heftig geworden; denn ich hielt sie für die seelenvolle Sängerin. Jetzt, da ich sie kenne, weis ich nur zu gut, dass sie es nicht seyn kann.“ — „Aber wer ist es denn?“ fragte Heissenheimer; „sollte es im obern Stockwerke seyn?— Das muss ich erfahren! — Weis denn Nina davon?“ — „Sie behauptet es,“ sprach Julius hastig, „doch hat sie mich anfangs damit geneckt, es mir verschweigen zu wollen; und da ich seit zwei Monaten nichts Ähnliches mehr hörte, hatte ich das Forschen auf-

gegeben. Jetzt aber muss ich es wissen, oder ich will nicht leben. Nur die Seele die aus **dieser** Stimme tönt vermag ich zu lieben!" — „Horch!" flüsterte Heissenheimer, „ — wie die Töne anschwellen! — Um des Himmels willen still! — Eine Harmonika-Glocke tönt nicht reiner, ätherischer, — verschwebender!" — Bei diesen Worten ging er gegen die eiserne Barrière, womit die Promenade eingefasst war, und stützte sich auf einen steinernen Pfeiler, indem er unverwandt nach dem Fenster hinauf schaute, woher die Töne zu kommen schienen. Julius lehnte sich, von schmerzlichen Empfindungen der Liebe und Sehnsucht bewegt, gegen die Linde, wo er schon einmal diesen Gesang gehört hatte. Er stand mit untergeschlagenen Armen, und sah trübe vor sich nieder, indem er den Kopf tief herabbeugte, um seine hervordringenden Thränen zu verbergen.

Immer reizender und sehnsüchtiger wiegten sich die vollen, reichen Töne auf der leisen Begleitung des Pianofortes, die, auf schwebend ausgebreiteten Fittigen, den sanften Gesang durch die Lüfte zu tragen schienen. So ruht die sanft erhabene Gestalt des schönen Schwans auf blauer Ebene der mild wiegenden Flut. — Seltsam unterbrach der murmelnde Donner des näher heraufziehenden Gewitters von Zeit zu Zeit den Gesang; aber nur um so süsser ertönte dieser wieder, wenn das drohende Gemurmel verstummte, wie der Mond uns heller zu glänzen scheint, wenn er hinter einer düstern Wolke hervortritt.

Zehntes Kapitel.

Indess zog, schwarz und schwer, das Gewitter heran. Schon fielen grosse Tropfen, und der Sturm erhob die rauschenden Flügel. Doch der Reiz der Töne war so mächtig, dass unsre Freunde diese Zeichen nicht beachteten. — Plötzlich aber zuckte ein so gewaltiger Blitz durch die Lüfte, dass die Gegend einen Augenblick in Flammen zu stehen schien und Julius und Heissenheimer förmlich geblendet waren. Darauf folgte ein lauter, gewaltiger Donnerschlag und, als wären durch ihn die Wolken plötzlich zerrissen worden, stürzte der Regen prasselnd herab.

„Der Teufel! jetzt wirds Ernst;“ rief Heissenheimer; — „wer keine Ente ist, der ducke sich nun, denn das Wetter scheint den Schwimmmeister machen zu wollen. Kommen Sie, Freund, im *Caffé royal* finden wir noch Zuflucht.“ Damit nahm er Julius beim Arm und zog ihn eiligst mit sich fort. Dieser warf noch einen Blick auf die Fenster; allein der herabstürzende Platzregen hinderte ihn, irgend etwas zu bemerken.

In vollem Laufe ranneten jetzt beide Zuhörer, dicht unter die Bäume geschmiegt, die Promenade hinauf, bis an das Kaffeehaus, aus dessen Fenstern ihnen noch ein freundlicher Lichtschimmer entgegenstralte, wiewohl Mitternacht schon vorüber war. „Das heisst mit einem blauen Auge davon kommen,“ rief Heissenheimer, als er in die Haus-

thüre trat, und schüttelte sich den Regen ab; — „aber für eine solche Sängerin kann man sich schon etwas gefallen lassen! Wir müssen noch ihre Gesundheit trinken!“ So traten Beide in das Zimmer, und der freigebige Heissenheimer befahl Champagner, um der unbekannten Sängerin ein Lebehoch zu bringen, zu dem der Tusch, statt durch Pauken und Trompeten, durch Donner und Blitz geschmettert werden sollte.

Julius theilte zwar diesen draussenden, etwas sinnlichen Enthusiasmus seines Freundes nicht, doch setzte er sich zu ihm und machte sich gern zum Conduktor des elektrischen Feuerstroms, der in Heissenheimer durch den Gesang erregt war, und durch den schäumenden Wein unterhalten wurde.

Wir haben nicht Zeit, auf alle Ausrufungen, Betheurungen und Toaste zu hören, deren Heissenheimer mehr ausbrachte, als das heftige Gewitter Blitze leuchten liess, sondern begnügen uns mit dem Resultate der Unterhaltung. Es bestand darin, dass Heissenheimer am nächsten Tage auskundschaften wolle, wer die Sängerin sey, ohne jedoch gradezu danach zu fragen, weil er fürchtete, dass vielleicht theils Nina's Schelmerei, theils auch wohl eine nicht ungegründete Nebenbuhlerschaft, sie vor der Entdeckung der Wahrheit abhalten möchte, die sowohl sie, als ihr Vater, wie mehrere Umstände, nach genauer Erwägung, nicht undeutlich anzudeuten schienen, gern unaufgeklärt

lassen wollten. Mit diesem Vorsatze trennten sich unsre Freunde, sobald das Gewitter ausgetobt hatte.

Eilftes Kapitel.

Auf Julius war die Wirkung des Gesanges so gross gewesen, dass er Nina förmlich zu hassen begann, und von nichts träumte, als von der wunderbaren Sängerin, die er sich natürlich auch als überirdisch schön dachte. Er konnte daher den andern Tag kaum erwarten, um von Heissenheimer zu erfahren, was dieser ausgekundschaftet hatte. Erst nach der Börse sollte er es bei Tische, denn sein Verbündeter hatte ihn eingeladen mit ihm zu speisen, vernehmen.

Endlich kam die mehr als ungeduldig erwartete Stunde heran, und Julius machte sich auf den Weg. Seine erste Frage, als er bei Heissenheimer eintrat, war: „Nun, wer ist die Sängerin? Wissen Sie es jetzt?" — Heissenheimer machte ein wichtiges Gesicht, und gab sich das Ansehen eines Professors, der im Begriff ist, seinen Zuhörern das wichtigste Geheimnis seiner Kunst oder Wissenschaft zu enthüllen. Endlich begann er: „Junger Freund! Vieles zu wissen ist gut, obwohl nicht immer. Alles zu erfahren, ist Niemanden verstattet. Trösten wir uns also beide, wenn uns auf dieser Erde Manches dunkel und verborgen bleibt."

Nach diesem Eingange war Julius höchst betroffen, denn er bemerkte wohl, dass Heissenheimer ihn zum Besten habe, in das Geheimnis eingeweiht sey, es aber nicht mittheilen wolle oder dürfe. Dieser sah ihn eine Zeit lang forschend an, und sprach dann weiter: „So Manches uns also verhüllt und versagt bleiben muss, wie gross auch unser Durst nach Wissen und Wahrheit sey: Einiges wird uns dennoch bekannt, wiewohl selten zu unserem Nutzen und Frommen; und häufig tritt bei uns derselbe Fall ein, wie beim Doctor Faust:

— Was man braucht, das eben weis man nicht,
Und was man weis, kann man nicht brauchen.

So geht es uns beiden mit der wundersamen Sängerin. — **Rathen** Sie einmal, wer sie ist?"

„Ich bitte Sie" rief Julius heftig, — „o nennen Sie mir sie bald; spannen Sie mich nicht länger so auf die Folter!" — „Namen nennen sie nicht," erwiederte der neckende Wirth ruhig; — „allein das kann ich Ihnen sagen, Sie kennen sie, und haben sie oft gesehn. **Nun** rathen Sie einmal!" — „Ich weis in der That nicht, auf wen ich rathen sollte," erwiederte Julius gespannt; — „etwa die Gräfin, die über dem Kapellmeister wohnt?" — „Falsch!" — „Oder Ninas Freundin, die junge Klavierspielerin Louise?" — „Falsch!" — „Die italienische Tänzerin, die bisweilen zu dem Kapellmeister kommt? Wie heisst sie doch gleich? die Donna Cerconi?" — „Falsch! — Aber seht einmal, wie unser Kunst-Enthusiast immer auf die

schönsten Mädchen räth! Es sieht doch verdächtig aus, um die reine Liebe zur Kunst!" — „Spotten Sie nicht länger," bat Julius, — „nennen Sie sie mir! Was hilft es Ihnen, mich so lange zu quälen?" — „Nun denn" sprach Heissenheimer, — „obwohl ich sie nicht nennen kann, will ich sie Ihnen doch bezeichnen. — Aber zuerst eine Frage: Haben Sie nicht gewusst, dass noch ein weibliches Wesen bei dem alten Ricco wohnt?" — „Nein in der That nicht!" — „Seltsam, und haben sie doch täglich gesehn!" — „Ich? ganz gewiss nicht; ich darf versichern" — „Halt, junger Herr! Ich bin meiner Sache gewiss. Kein voreiliger Schwur! Aber ich sehe jetzt deutlich, dass der junge begeisterte Musiker nur nach den schönen Mädchen gesehen hat. Die, von der ich sprechen will, ist nicht schön, nicht mehr ganz jung, und — nun das gehört nicht zur Sache. Kurz es ist — das Mädchen, welches bei Nina so halb und halb die Dienste einer Kammerjungfer verrichtet!" —

„Unmöglich!" rief Julius, — „Sie scherzen grausam mit mir!" — „Und doch hab ich Recht" — „Aber wie sollte ein Wesen von so geringer Bildung, das sich einem so ganz untergeordneten Geschäfte widmet, zu dieser seltenen Kunst kommen, die ihr, wenn sie sie geltend machen wollte, auch äusserlich eine ganz andre Lage verschaffen würde? Nein, Sie haben mich zum Besten!"

„Ich finde Ihre Zweifel, bei dem Ideal, das Sie sich von der Sängerin entworfen haben, sehr na-

türlich," antwortete Heissenheimer; — „doch hören Sie nur, wie ich zu meiner Entdeckung gekommen bin, und Sie werden nicht länger anstehn, mir zu glauben. Schon gegen neun Uhr ging ich diesen Vormittag zu Ricco, weil ich, ich weis nicht aus welchem dunkeln Antrieb, glaubte, ich müsse ihn überraschen oder belauschen. Leise schlich ich daher die Treppe hinan, und trat in den Corridor, der zu meinem Glück offen war, so dass ich nicht zu schellen nöthig hatte. In Riccos und Ninas Zimmer war es still, allein ich hörte aus der Ferne musikalische Töne, die von einem Clavier und einer Singstimme herzurühren schienen. Indess konnte ich nicht deutlich vernehmen, woher der Schall kam, und was und wie gesungen wurde. Endlich bemerkte ich, dass die Musik sich in einem Zimmer der Hofgebäude befinden müsse. Diesem kam ich durch den nach hinten führenden Corridor näher; er führte mich zu einer kleinen Treppe, die von dort sowohl in den Hof, als auch nach dem obern Stockwerke führt. Jetzt hörte ich deutlich, dass der Gesang über mir seyn müsse. Ich steige die Treppe hinan, und stosse auf die Fortsetzung des Corridors, aus dem mir die Töne ganz deutlich entgegendringen. Hier lausche ich, und finde, dass es unbezweifelt die Sängerin von gestern ist. Leise gehe ich dem Schalle nach, bis ich vor einer kleinen Thüre stehe, die zu dem Zimmer führt, aus dem die himmlischen Töne erklingen. Mit zurückgehaltenem Athem horche ich auf den Gesang; ich bemerke, dass die Stimme absichtlich

gedämpft ist; doch die seelenvolle Innigkeit und das tiefe Gefühl waren eben so deutlich darin zu vernehmen, wie gestern. Eben schloss sich das Lied, mit den Worten: Nur du!" — „Das habe auch ich gehört," rief Julius voll Heftigkeit; „es ist eine himmlische, alle Sehnsucht der Liebe weckende Melodie!"

„Freilich," entwortete Heissenheimer, — „doch erlauben Sie, dass ich weiter erzähle. Jetzt konnte ich dem Drange nicht widerstehn, mich genauer von der lieblichen Sängerin zu unterrichten. Ich guckte, lassen Sie michs immer gestehn, zuerst durchs Schlüsselloch, durch welches ich indess nichts bemerken konnte, als dass eine weibliche Figur im Zimmer auf und ab ginge, von der ich aber nur die Gegend des Schnürleibs sehen konnte, indem der Fuss des Strahlenkegels, welcher durch das Schlüsselloch-Perspectiv auf meine Netzhaut fiel, keinen grösseren Durchmesser hatte. So viel glaubte ich indess zu entdecken, dass es nicht Nina sey. Ich fasste einen dreisten Entschluss, nämlich den, die Thüre rasch zu öffnen, und dann, gleichsam als habe ich mich geirrt, um Verzeihung zu bitten, und nach einem unbekannten Mann zu fragen. Ich erhob mich also aus meiner gebückten Stellung, legte die Hand auf die Klinke, und trat rasch ein. So wie ich öffnete, drehte sich die weibliche Gestalt erschrocken um, und ich erkannte Karolinen, Ninas Kammerjungfer. Sie erröthete hoch, schien verlegen, und wusste nichts zu

sagen; — mir ging es ziemlich eben so. Endlich fragte sie: „Gewiss suchten Sie Herrn Ricco auf, Herr Heissenheimer? — Er wird wahrscheinlich auf seinem Zimmer seyn.“ Das gab mir auch die Sprache wieder, und ich erzählte ihr denn, dass die musikalischen Klänge mich Anfangs aus der Ferne herbeigelockt hätten, dass ich darauf eine Zeitlang gehorcht, dann durchs Schlüsselloch geguckt, und endlich den Eintritt gewagt hätte u. s. w. Als ich sie nun bat, noch Etwas zu singen, und mich überhaupt danach erkundigte, wo sie ihr musikalisches Talent ausgebildet habe, verweigerte sie mir das Erste durchaus, aber mit sanfter Abwehr, und auf das Zweite wollte sie lange nicht antworten, bis sie mir endlich, unter Thränen, ihre Lebensgeschichte erzählte. — — Doch genug davon. Wir wissen nun, wer die Sängerin ist; lassen Sie uns jetzo der Freuden des Mahles gedenken.“ —

„Nein,“ rief Julius, — „ich bitte Sie dringend, theilen Sie mir mit, was das wunderbare Mädchen Ihnen sagte. Warum verbirgt sie ihre köstliche Gabe? warum verweilt sie in jener untergeordneten, abhängigen Lage, da es doch nur bei ihr stände, sich eine selbständige Stellung im Leben zu erwerben.“ — „Ei mein Freund,“ erwiederte Heissenheimer, — „ich kann doch nicht so gleich ausschwatzen, was mir in einer aufgeregten Stimmung des Herzens vertraulich mitgetheilt ist. Zudem, alles was Sie jemal zu dem Mädchen hingezogen haben könnte, ist, dass sie eine schöne Stimme besitzt und ausdrucksvoll singt. Im Übrigen haben Sie sich

so wenig um sie bekümmert, dass Sie kaum von ihrer Existenz wussten; was kann Sie das also jetzt interessiren?" — „Nein!" rief Julius heftig, — „ich habe sie nicht so theilnahmlos betrachtet. Immer ist mir ihr sanftes, stilles Wesen angenehm bemerkbar gewesen, und ich habe oft gedacht: hier verbirgt sich wohl eine tief empfindende Seele, der nur trühe Verhältnisse es unmöglich gemacht haben, die Blüte ihres Inneren zu entwickeln. Stets ist sie mir wie ein bescheidnes Veilchen erschienen, das alle Anlagen zur sanften Schönheit, zum süssesten Dufte, in sich trägt, dem aber ein milder Sonnenstrahl mangelt, um die Kräfte frei zu entfalten, mit denen eine gütige Schickung es reich beschenkt hat. Wahrhaftig, diese Karoline ist mir sogar oft neben Nina anziehend gewesen, und ich fühle jetzt, dass ich Alles für sie thun könnte, am ihr ein besseres Lebensverhältnis zu sichern!" — „Wirklich?" entgegnete Heissenheimer, und lächelte ziemlich satyrisch, wurde jedoch sogleich wieder ernsthaft. — „Nun denn," fuhr er nach einer Pause fort, — „so verdienen Sie auch wohl einiges Vertrauen; doch muss ich *Sie* bitten, alles was ich Ihnen sage, zu verschweigen und es am wenigsten dem Kapellmeister oder Nina mitzutheilen." Julius versprach es; — Heissenheimer fuhr darauf fort.

„Karoline ist die Tochter eines armen Dorfkantors, der durch den Krieg in die äusserste Dürftigkeit geriet, und überdies an einer Krankheit litt, die ihm die Mishandlung roher Soldaten zu-

gezogen hatte. Grade um die Zeit des äusserten Elends kam Ricco auf einer Reise mit Nina durch das Dorf, in dem Karoline mit ihrem Vater lebte und litt. Eine Unpässlichkeit machte, dass Ricco einige Tage in dem Dorfe verweilen musste. Zu seiner Zerstreuung schrieb er die Stimmen einer Oper aus, die er eben damals componirt hatte. Bei dieser Arbeit hätte er gern Hülfe gehabt; daher erkundigte er sich bei dem Wirthe des schlechten Gasthauses, ob jemand im Dorfe, etwa der Schulmeister oder Küster, im Stande wäre, ihm dabei zur Hand zu gehn. Es wurde ihm Karolinens Vater vorgeschlagen, der aber, da seine Krankheit ihn am Ausgehn hindere, die Arbeit zu Haus machen müsse. Ricco sandte, da er selbst das Zimmer nicht verlassen durfte, Nina hinüber, und diese fand den armen, alten Mann in äusserster Dürftigkeit, auf dem Krankenlager, nur durch seine Tochter unterstützt, denn die Mutter war schon seit vielen Jahren todt. Der Antrag den sie dem Kranken that erschien ihm als eine wahre Hilfe des Himmels. Mit Freuden nahm er die letzten Kräfte zusammen, um die Gelegenheit dieses Erwerbs nicht vorübergehn zu lassen. Doch er strengte sich dabei zu sehr an, verfiel in ein hitziges Nervenfieber und starb bald darauf. Während der Krankheit hatte Nina dem alten Manne so viel Hilfe geleistet, als ihr zu Gebot stand, und Ricco, denn gutmüthig sind sie Beide, unterstützte ihn auch auf alle Art, und versprach ihm auf dem Sterbebette, für seine Tochter Sorge zu tragen, die damal neunzehn Jahr alt war, während Nina erst vierzehn zählte. Am Ster-

betage war Karoline, um Arz'nei zu holen, nach der nächsten Stadt gegangen; bei ihrer Zurückkunft fand sie ihren Vater nicht mehr, aber einen Brief, den er ihr mit der letzten Kraftanstrengung in der Stunde der Erholung und scheinbaren Genesung, die stets dem Tode vorauszugehn pflegt, geschrieben hatte. Diesen Brief hat mir das gute Kind unter vielen Thränen gezeigt, und mir erlaubt, ihn abzuschreiben. — Nachdem der Vater begraben, und Ricco hergestellt war, ist sie halb als die Kammerjungfer Ninas, halb als Riccos Haushälterin, mit ihnen gezogen. Nun wissen Sie alles.“ — „Aber den Brief des Vaters?“ fragte Julius. — „Ja so; hier ist er,“ entgegnete Heissenheimer, und zog ihn aus dem Portefeuille. Julius las:

„Liebste Tochter; ich rede zum letztenmal „zu Dir. Ich sterbe freudig, denn der Himmel „hat durch mild gesinnte Menschen wundersam für „Dich gesorgt. Sey ihnen treu ergeben, und ver„lass sie nicht, wie sie Deinen Vater nicht ver„lassen haben. Auch Du hast mich nie verlassen, „dafür danke ich Dir herzlich und innig in der „Sterbestunde. — Die Natur hat Dich mit dem „schönen Geschenk einer süssen Stimme begabt. „Entweihe es nicht durch eitlen, falschen Gebrauch. „Von der schönen Kunst die Gott zum sanftesten „Trost der leidenden Menschheit schuf, und die „auch mich in aller Trübsal wie die Stimme eines „Engels aufrecht erhalten hat, habe ich Dir mitge„theilt was ich vermochte. Es ist ein köstlicher

„Schatz; bewahre ihn ja; denn in Tagen der Be-„trübnis wird er Dich laben, wie den Wandrer ein „frischer Quell in der dürren Wüste. Behalte Dir „Deinen einfachen Sinn für die heilige Kunst! Sie „wird oft entweiht; vielleicht wirst Du „jetzt oft der unbemerkte Zeuge davon „seyn. Siehst Du eher, dass die Menschen, die „Dich umgeben, nicht verstehn, was Dir das Höchste „und Liebste in der Kunst ist, so ziehe Dich still in „Dich zurück; denn sonst wirst Du oft hart ver-„letzt werden. Denke, dass in der Kunst sich Gott „offenbaren will; also ist Frevel an ihr auch Frevel „an Ihm. — Nun lebe wohl, und vergiss nie, was „Dir Dein sterbender Vater sagt, der schon halb drü-„ben wohnt, und sich von nichts so tief durchdrun-„gen fühlt, als dass die Welt voller Eitelkeit und „Sünde ist. Darum halte Dein Herz rein, und Du „wirst dann einst eben so freudig und vertrauen-„voll hinübergehn, wie ich. Nun kann ich nicht „mehr. Mein Auge bedeckt Dunkel; aber meine „Seele ist hell!“

„Dein getreuer Vater.“

Zwölftes Kapitel.

Julius hatte den Brief nicht ohne die tiefste Rührung gelesen. Er fühlte wohl, dass die verlassene Karoline in dem Hause des gutmüthigen, aber leichtsinnigen Italieners und seiner Tochter nicht glücklich seyn könne. — Es reifte ein Entschluss in ihm, den er sich jetzt noch nicht deutlich zu machen wusste.

Heissenheimer schien, ihn zu durchschauen. Während der Mahlzeit liess er jedoch die ganze Sache fallen, und sprach von gleichgültigen Dingen. Nach Tisch aber trat er auf Julius zu, und sagte: „Ich habe Sie zum Mitgenossen eines Vertrauens gemacht, das man mir nur allein geschenkt hat. Ich sehe, dieses Verhältnis hat auf Sie fast noch grössern Eindruck gemacht als auf mich. Was indess auch geschehn seyn mag: versprechen Sie mir, dass Sie, weder in Bezug auf Nina, noch auf Karolinen, irgend einen Schritt von Entscheidung thun wollen, ohne mich vorher zu benachrichtigen.“ — Julius versprach es.

Der Abend kam indess heran, und mit ihm die gewöhnte Stunde, zu Ricco zu gehn. Mit einem seltsamen Gefühle machte sich Julius diesmal auf den Weg. Theils wusste er nicht recht, wie ihn Nina, nach seinem gestrigen stürmischen Aufbruch, empfangen würde; theils war er nicht einig mit sich selbst, wie er sich gegen sie nehmen sollte. Er wollte, das war ihm klar geworden, jede ernste Bewerbung um sie aufgeben; er fühlte, seine Leidenschaft stamme nur von der Täuschung durch die äussern Sinne her, die durch den Irrthum, in dem er sich zu Anfang befunden hatte, noch vermehrt worden war. Ein inniges Mitgefühl für Karolinens Lage, eine Hochachtung für ihr bescheidnes, edles Wesen, dazu der Reiz, den der zauberische Ton ihrer Stimme erregt hatte — Alles vereinigte sich, um sein Herz zu diesem sanften, durch keinen äussern Vorzug und Reiz, als

den einer schüchternen Weiblichkeit, sich auszeichnenden Mädchen hinzuziehn. Konnte er auch das was er für sie empfand nicht Liebe nennen, so fühlte er doch, dass es eine warme, schwesterliche Neigung sey, die ihn mit einem unbeschreiblichen Gefühle glücklicher Ruhe erfüllte.

Er trat bei Ricco ein. Nina empfing ihn mit ausserordentlicher Freundlichkeit und zeigte keine Spur des Mismuths über seine gestrige Heftigkeit. Im Gegentheil, sie schien durch ein zuvorkommendes, höchst anmuthiges Betragen, auch bei ihm das Andenken an den Zwist des vorigen Tages so viel als möglich verlöschen zu wollen. Julius erwiederte diese Freundlichkeit durch ein etwas zerstreutes Wesen, denn seine inneren und äussern Sinne waren nur gespannt darauf, Karoline eintreten zu sehn. So kam es, dass er auch nicht einmal nach Ricco fragte, der sich nicht zeigte und ihm so das, sonst so sehr von ihm gewünschte Verhältnis eines vertraulichen, aber unbefangenen Alleinseyns mit Nina, verstattete. Diese musste ihm endlich von selbst erzählen, dass ihr Vater zu einem Concert beim Gesandten eingeladen sey.

Da er stumm blieb, schlug sie ihm vor, ihr einige neue Arien zu begleiten, oder einige Duette mit ihr zu singen. Das regte sein gekränktes Gefühl wieder an. Er bat sie, bei den Duetten zu bleiben, weil es ihm sehr viel Vergnügen mache, mit ihr zu singen. Eigentlich that er es aber nur, um durch seine Vorschläge, von de-

nen er wusste, dass sie sie verwerfen würde, einen Grund zum Zwist zu haben. So fing er mit Mozarts grossem Duett aus Don Juan zwischen Anne und Octavio an. Sie sang es ohne etwas einzuwenden, mit Fertigkeit und Sicherheit, doch ohne das Feuer der Begeisterung, ohne den tiefen Schmerz der Liebe, von dem es bis in die kleinste Note hinein durchdrungen ist. — Denn bat er um das erhabene Duett aus Belmonte und Constanze. Auch dazu liess sie sich willig finden, — trug es indess vor, wie das erste. — Jetzt ging Julius mit einer Art von Eigensinn weiter, weil er so gern zum Widerspruch reizen wollte, und schlug das Duett aus Fidelio auf: „O namenlose Freude." Nina sah ihn lächelnd an, als wollte sie sagen: „Heut bin ich doch geduldig und gefällig genug," und sang — aber so seelenlos, dass Julius fast abgebrochen hätte. Wenigstens konnte er, vor innerm Zorn und Verdruss, fast seine eigene Stimme nicht singen. Mit satyrischem Unwillen, der sich offenbar bis zu einer grossen Ungerechtigkeit gegen Nina steigerte, fragte er sie: „Wollen wir nicht lieber ein Duett von Blangini singen?" — „Ja das wollen wir," rief Nina vergnügt: — „*Fra valli fra boschi*, meinen muntern Liebling!" Und damit hüpfte sie heiter an den Notenschrank, und suchte emsig nach dem viel gebrauchten Notenheft.

Julius stützte den Kopf auf die Hand, und sah starr auf die Tasten. Er fühlte wohl, dass er gerne geweint hätte; allein der Verdruss liess

ihn nicht dazu kommen. — Nina war mit dem Hefte zurückgekehrt, sah ihn lange still und schüchtern an, und sprach endlich sanft: „Nein, es ist besser, wir singen es nicht; ich sehe wohl, Sie thun es nicht gern. Aber ehe Sie wieder so heftig werden, wie gestern, lassen Sie uns lieber aufhören Musik zu machen, und hinüber in mein Zimmer zum Thee gehn. Ich habe Ihnen heute zu Gefallen gethan, was ich konnte und wusste; aber ich sehe wohl, es ist vergeblich, Sie werden doch nicht zufrieden mit mir seyn." — Diese Worte, die sie mit sichtlicher innerer Kränkung und Betrübnis sprach, bewegten Julius tief, und gewiss hätte er jetzt sein Gefühl zu einem entscheidenden Ausbruche kommen lassen, wenn er nicht geglaubt hätte, Karolinen drüben in Ninas Zimmer, wo sie oft mit weiblichen Arbeiten beschäftigt war, anzutreffen. Er erwiederte daher auf diese sanften Worte nur: „Wirklich! es ist so besser; ich kann Ihnen nicht sagen, wie ungern ich, nach diesem letzten Duett das wir gesungen, noch etwas Anderes höre!"

Nina schwieg darauf, und sie gingen hinüber.

Karoline war wirklich dort so beschäftigt, wie Julius vermuthete. Er sah sie bedeutend an; es schien ihm, als habe sie es bemerkt, und suche seinen Blicken auszuweichen. Nina gab sich auf jede ersinnliche Weise unendliche Mühe, ein Gespräch einzuleiten; doch Julius war und blieb so zerstreut, dass alle ihre Versuche scheiterten.

Endlich ging Karoline, den Thee zu besorgen. Indem sie das Zimmer verliess, bemerkte Julius für sich: „Wahr ist es, ihre Züge scheinen Wenig zu sagen; ja, für den Unbefangenen erscheint sie fast nüchtern, gegen Nina's lebenvolle, geistreiche Bildung. Aber wie drückt sich selbst in ihren scheinbar unbedeutenden Zügen die Tiefe des Gemüthes aus, wenn man erst in das Geheimniss ihrer Seele eingeweiht ist! O gewiss, es giebt eine untrügliche Physiognomik; nur hindern uns fast immer andere sinnliche Leidenschaften, die unser getäuschtes Auge blenden, ihre feine, geistige Schrift zu lesen. Darum erscheint Nina seelenvoller und geistreicher, weil wir uns durch den Betrug, den ihre Bildung unsern gröbern Sinnen spielt, irre führen lassen, Karoline dagegen gleichgültig und kalt, weil unsere Sinne durch nichts an ihr gereizt werden. Aber wohl mir, dass ich das Bessere erkannt habe!"

Karoline brachte den Thee und entfernte sich wieder, doch hatte sie, Julius bemerkte es deutlich, seine sprechenden Blicke verstanden und, durch schüchternes Niedersenken des Auges, erwiedert. Schon fühlte er sich glücklich in dem Gedanken, ihr seine Hand zu bieten und sie einem Verhältnis zu entreissen, das den Eigenschaften ihres Geistes und Herzens ganz unangemessen war. —

Nina beklagte sich nicht über die auffallende Zerstreuung ihres Hausfreundes, schien aber doch durch sein Betragen empfindlich verletzt zu seyn.

Sie bereitete den Thee und bot ihn ihm mit Anmuth und Freundlichkeit. Mit inniger Trauer betrachtete Julius die schöne Gestalt, deren Bewegungen immer den Reiz der Grazie hatten, sie mochte thun was sie wollte; ihn konnte der Gedanke nicht verlassen, dass sie ganz unbeseelt sey. Und doch, fühlte er wohl, kostete es seinem Herzen ein grosses Opfer, sich von ihr loszureissen.

Über der einsylbigen Unterhaltung war es endlich völlig dunkel geworden. „Mein Gott,“ rief Nina, — „wie zertstreut bin ich; es ist die höchste Zeit, dass ich Licht besorge.“ — Mit diesen Worten stand sie auf und ging hinaus.

Julius sass indessen in tiefen Gedanken, und sah durch das offene Fenster. Da hörte er plötzlich, ja, er täuschte sich nicht, die Stimme seiner seelenvollen Sängerin, in rein gehaltenen Glockentönen. Er lauschte, woher sie kämen; es musste aus dem Musikzimmer Riccos seyn.

Leise öffnete er die Thür, und stand jetzt im zweiten Zimmer davon, wo er schon deutlicher hören konnte. Behutsam öffnete er noch das nächste Zimmer, welches an das Musikzimmer stiess. Hier, in dichter Finsternis, denn die Jalousieen waren herabgelassen, gab er einen unbemerkten entzückten Zuhörer ab. Karoline, denn s i e war es, sang die Arie aus Mozarts Zauberflöte:

Ach ich fühl's, es ist verschwunden,
Ewig hin, der Liebe Glück!

Sie hatte die schöne Fülle ihrer Stimme gedämpft; aber eben dieses leise, halb unterdrückte Singen, gab dem Ausdruck einen Reiz, der Julius zu Thränen rührte. Er konnte sich nicht länger halten. Leise öffnete er die Thüre des dunklen Gemaches, in dem sie sang, denn auch hier waren die Vorhänge herabgelassen, — und mit der letzten Note, lag er zu ihren Füssen, ergriff ihre Hand mit Heftigkeit, und drückte sie an seine brennenden Lippen. Sie aber sprang, mit einem unwillkührlichen Ausruf, vom Stuhle, machte sich schreckhaft von ihm los, und war, wie ein flüchtiges Reh, aus dem Zimmer verschwunden.

Julius wusste nicht, wie ihm geschehn war; er stand einen Augenblick wie betäubt. Dann aber rief er aus: „O ich bin der glücklichste Mensch auf der Erde!" — Einige Minuten ging er in heftiger Wallung auf und nieder. Darauf setzte er sich ans Fortepiano, und ergoss sein volles Herz in einen Strom reicher Harmonien.

Er war eben in der seligsten Entzückung, als plötzlich sich die Thüre des Corridors öffnete, und eine Stimme rief: „Nein! Es ist nicht länger auszuhalten! Das sind Dissonanzen! Herr! plagt Sie denn der lebendige Teufel, dass Sie hier phantasieren als wollten Sie alle chromatischen Übergänge und enharmonischen Verwechslungen, die seit Erschaffung der Welt gemacht worden sind, in einer Viertelstunde rekapituliren? — Melodie, Freund, Melodie!" — Dies konnte nur Ricco sayn.

Julius war wie mit einem Strom kalten Wassers begossen. Er sprang auf und grüsste verlegen. — „Aber hier ist ja eine ägyptische Finsterniss," rief der Kapellmeister, — „und was machen Sie denn ganz allein hier? Oder ist noch Jemand bei Ihnen? denn sehen kann man es wahrhaftig nicht." — Dabei öffnete er die Thüre ins Nebenzimmer, durch welche ein Lichtschimmer aus Ninas Zimmer ins Gemach fiel.

Die Herren gingen nun hinüber; Julius empfahl sich indess bald, mit vollem Herzen, indess er den Kapellmeister sehr vergnügt, Nina aber in einer ziemlich gereizten Stimmung, zurückliess.

Dreizehntes Kapitel.

Julius eilte, so spät es auch war, noch zu Heissenheimer, und erzählte ihm alles, was sich ereignet hatte.

„Sie thun der Nina doch wohl ein wenig Unrecht," sagte dieser kopfschüttelnd, — „Wohlwollen, Freundlichkeit, Liebe, alles das gehört doch mit zur Seele, und das hat sie ja doch wirklich!" — „Aber gewiss nur in dem untergeordneten Grade, wo alles gleich aufhört, sobald es Mühe, Selbstüberwindung, Selbstverleugnung kostet, es zu üben" rief Julius; — „Gutherzigkeit ist eine allgemeine Eigenschaft selbst böser Weiber: hier kommt es nur auf den Grad an. Nein, lieber Freund, ich weis was ich thue; ich muss um Karolinens Hand werben, denn Nina ist meinem

Herzen zu fremd und entfernt!“ — „Nun wohl!“ antwortete Heissenheimer; — „aber es kommt auf das Wie und Wenn an. Ich dächte, Sie thäten es schriftlich, denn das Verhältnis Karolinens in Riccos Hause scheint mir diese Weise, als die schicklichste und für Karolinen selbst schonendste und angenehmste, zu bedingen. Ich will den Briefträger machen! — In meinen alten Tagen *postillon d'amour* werden!“ — Mit Freuden nahm Julius den Vorschlag an, und versprach, am nächsten Morgen ganz früh ihm den Brief einzuhändigen.

Noch einmal, während er nach Hause ging, überlegte sich Julius seinen wichtigen Schritt von allen Seiten. Er fragte sich ernsthaft: „Ist denn ein schöner Sinn für eine schöne Kunst ein hinlänglicher Bürge für die edlere Bildung einer Seele?“ Er hielt sich alle mögliche Beispiele vor, wo ein grosser künstlerischer Sinn mit einer niedern Denkart gepaart seyn sollte; aber wie aufmerksam er auch suchte, er fand immer, dass entweder auch in der Kunstauffassung solcher Geister eine unreine Seite vorhanden gewesen war, oder dass die Ansicht der Gemeinen von aller Verständnis entfernten Menge ein ganzes, tiefes, inneres Leben misdeutet hatte.

Nach dieser vorsichtigen Prüfung, setzte er sich hin und schrieb folgenden Brief.

„Theure Karoline!“

„Eine mächtige Stimme in meinem Herzen ruft „mich auf, frei zu Ihnen zu reden. Ich habe Sie „wenig gesehn, kaum gesprochen; aber der Him-

„mel hat mich zum unbemerkten Zeugen einiger „Stunden gemacht, in denen Sie die heiligsten „Regungen Ihrer Seele in der schönsten Kunst „innig und wahrhaft ergossen. Das spricht mehr, „überzeugt wahrhafter und lebendiger, als tausend „Worte. Und so überwältigte es mich gestern, dass „ich, im Drange meines Gefühls, die Hand ergriff, „die allein das Glück meines Lebens zu berei„ten vermag. — So ist es ausgesprochen, was ich „sehnsuchtig hoffe. Ich frage Sie: wollen Sie die „Meine seyn? Keine Rücksicht, nur Ihr Herz ent„scheide."

„Vertrauen Sie dem Freunde, der Ihnen diese „Zeilen übergiebt, und lassen Sie mich durch ihn „erfahren, ob ich Hoffnung zu einer seligen Zu„kunft haben darf.

„Lassen Sie sich meine Annäherung an Nina „nicht irren; der Reiz ihrer äussern Lieblichkeit „konnte mich eine Zeitlang täuschen, aber nicht „mehr, seit ich Ihr Herz, Ihre Seele erkannt „habe. Ich will es gestehn: hätte Nina eine ähn„liche Tiefe und Wahrheit des Gefühls gezeigt, ich „würde nach ihrem Besitz gerungen haben. Jetzt „aber ist alle falsche Liebe in mir erstorben; mein „Gefühl gründet sich auf etwas Wahrhaftes. Und „in diesem Vertrauen ist es, dass ich zu Ihnen „rede. Entscheiden Sie nun — aber nicht zu „hart!"

„Ihr trauer, innig liebender *Julius*."

Diese Zeilen gab er Heissenheimer am andern Morgen ganz früh. Dieser versprach die treue Besorgung derselben so bald die Tageszeit es möglich machen werde.

Indess hatte Julius nicht die Ruhe, zu Hause zu verweilen, sondern er ging vor das Thor, um, unter den dunklen Laubgängen des schönen Gartens, seinen Besorgnissen, Träumen und Hoffnun-

gen sich ungestört zu überlassen. — Gegen Mittag kehrte er zu Heissenheimer zurück, fand ihn aber nicht selbst, sondern nur folgende Zeilen.

„Lieber Julius."

„Ihr Brief ist bestellt, doch kann ich Ihnen „noch keine Antwort sagen, weil ich ihn nur ver„stehlen in Karolinens Hand spielen konnte, indem „Nina gegenwärtig war und sie eben mit einem „Auftrag zum Einkaufe kleiner Putzsachen für sie „verschickte. Ricco und Nina sind heut über Land „gefahren. Man hatte zu Ihnen geschickt, Sie da„zu einzuladen; doch Sie sind nicht zu Hause ge„wesen; ich musste mich mit dringenden Geschäf„ten entschuldigen, die mich auch jetzt hindern, „Sie zu sehn. Vielleicht sind die Umstände glück„lich für Sie; denn es ist leicht möglich, dass Sie „Karolinen heut allein zu Haus treffen. — Leben „Sie wohl! Diesen Abend hoffe ich Nachricht „von Ihnen zu erhalten."

„*Heissenheimer.*"

Sogleich eilte Julius in des Kapellmeisters Wohnung; doch so viel er auch schellte, es öffnete ihm Niemand. — Unmuthig ging er die Linden einigemale auf und nieder, und machte dann einen zweiten, aber eben so vergeblichen Versuch. — Auch zum drittenmale fand er Niemand. Um nicht Aufsehn zu erregen, musste er sich jetzt schon in Geduld fassen; er beschloss, die Abendzeit abzuwarten, zu welcher, da Ricco und Nina zurückgekehrt seyn mussten, Kareline gewiss zu Hause war. „Wer weis" dachte er, — „ob sie nicht hier eine Freundin besitzt, gegen die sie ihr Herz öffnet und um Rath und Beistand bittet: denn unerwartet war ihr mein Antrag gewiss."

So zählte er die Stunden bis es endlich dunkel und kühl wurde. — Jetzt stand er wieder vor dem Hause, das sein Glück umfasste. Er stellte sich wieder unter die Linde, wo er Karolinens Gesang zum erstenmal gehört hatte, und blickte nach den Fenstern hinauf. Sie waren geöffnet, doch die Vorhänge herabgelassen. Nirgend schimmerte Licht; ein Beweis, dass Ricco noch nicht zurückgekehrt war. Da hörte er einige gebrochene Accorde auf dem Pianoforte: es konnte nur Karoline seyn, die die Abwesenheit Ninas und ihres Vaters benutzte, um einsam ihre schöne Stimme tönen zu lassen.

Leise, aber hastig, eilte Julius hinüber, die Stufen hinan, und lauschte an der Thür des Corridors, die in Riccos Zimmer führte. Da setzte sie, mit dem unaussprechlich süssen Klang ihrer Stimme, dasselbe Lied ein, was er sie zuerst hatte singen hören. Jetzt konnte er deutlich jedes Wort verstehn. Es lautete so:

Säuselnde Lüfte,
Wehend so mild,
Blumiger Düfte
Athmend erfüllt!
Wie haucht ihr mich wonnig begrüssend an!
Wie habt ihr dem pochenden Herzen gethan?
Es mogte euch folgen auf luftiger Bahn! —
Wohin?

Bächlein, so munter
Rauschend zumal
Wallen hinunter
Silbern ins Thal.

Die schwebende Welle, dort eilt sie dahin!
Tief spiegeln sich Fluren und Himmel darin; —
Was ziehst du mich, sehnend verlangender Sinn,
Hinab?

Grüssender Sonne
Spielendes Gold,
Hoffende Wonne
Bringest du hold.
Wie labt mich dein selig begrüssendes Bild!
Es lächelt am tief blauen Himmel so mild,
Und hat mir das Auge mit Thränen gefüllt! —
Warum?

Grünend umkränzet
Wälder und Höh!
Schimmernd erglänzet
Blütenschnee!
So dränget sich Alles zum bräutlichen Licht,
Es schwellen die Keime, die Knospe bricht,
Sie haben gefunden was ihnen gebricht; —
Und du?

Rastloses Sehnen!
Wünschendes Herz!
Immer nur Thränen,
Klage und Schmerz?
Auch ich bin mir schwellender Triebe bewusst;
Wer stillet mir endlich die drängende Lust? —
Nur Du befreiest den Lenz in der Brust,
Nur Du!

Diese letzten Worte waren mit einigen Abänderungen wiederholt, und durch den Componisten auf das seelenvollste ausgedrückt. Durch das ganze Lied wehte überdies jener laue Hauch des Frühlings, jene drängende Sehnsucht unbefriedigter Liebe, die der Dichter nur **andeuten** konnte,

und erfüllte den Hörer mit dem süssesten Zauber der Wonne und des Schmerzes, womit Herz und Liebe unsere Brust durchdringen.

Julius wagte kaum zu athmen! Jetzt, oder nie, fühlte er, war der Augenblick, wo Karoline die Seinige werden musste.

Er ergriff die Thür; sie war nur angelehnt. Leise, aber heftig, trat er in das sonst ganz dunkle Zimmer, das nur eben mittels des Lichtschimmers, der vom Corridor herein fiel, die Gestalt Karolinens bemerken liess, wie sie, in sich versunken, vor dem Instrumente sass, und mit gesenktem Haupte vor sich nieder sah.

Unbemerkt war ihr Julius genaht; plötzlich ergriff er ihre Hand und rief: „Karoline!“ — Sie sprang auf; doch er liess die Hand nicht los, sondern zog sie fest an sich. „Karoline, kannst Du mich lieben?“ fragte er, mit sanftar, eindringender Stimme. — Sie legte die linke Hand vor die Augen, schwieg, und athmete beklommen. Julius drückte die rechte an seine Lippen und wollte ihr die andere sanft von den Augen nehmen. Da fühlte er, dass ein heisser Thränenstrom die Wange des bewegten Mädchens benetzte, und im selig schmerzlichen Entzucken über dieses Zeichen der Liebe, zog er die Zitternde sanft an sein Herz.

Sie blieb lange stumm! Endlich sprach sie unter Thränen: „Wirst Du mich aber auch lieben, ich sey wer ich wolle. Wirst Du mich

nur darum lieben, weil Du weist, dass ich eine empfindende Seele habe, der das Heilige nicht verschlossen ist?" — Julius küsste die noch halb zur Frage geöffneten Lippen, und flüsterte: „Ewig und Einzig!"

Sanft auf seinen Arm gelehnt, schritt sie jetzt nach der Thür zu, die in die übrigen Zimmer führte. Sie öffnete sie, und ging mit Julius durch alle dunklen Zimmer hindurch bis an Ninas Cabinet. Als sie vor der Thur derselben stand, hat sie: „Jetzt gewähre mir die erste Bitte; schliesse Dein Auge, bis ich Dich's werde zu öffnen heissen." — Er versprach es, konnte indess nicht begreifen, wozu das führen sollte.

Nun öffnete sie die Thür, ging hinein und zog Julius nach. Es war ihm, als brenne Licht in dem Gemach wo er sich befand; doch hielt er sein Auge verschlossen. — Etwa eine Minute stand er still. Sie hatte seine Hand losgelassen; da sprach sie: „Jetzt Julius!"

Er schlug die Augen auf: das Zimmer war hell; vor ihm stand Heissenheimer, zwei Schritte von ihm Ricco, den ein weibliches Wesen umschlungen hielt und das Haupt an seiner Brust verbarg; der Alte selbst hatte Thränen in den Augen, sprach aber nicht ein Wort.

Julius stand wie versteinert, er wusste nicht, was er sagen sollte. „Karoline," fragte er endlich bang, und das Haupt der Weinenden an Riccos

Brust wandte sich schüchtern nach ihm hin: — es war Nina!

„Was ist das?“ rief Julius, „Himmel!“

„Es ist Nina, es ist Karoline, wie Sie wollen,“ sprach Heissenheimer; „wenigstens ist es dieselbe, deren himmlischer Gesang Ihr Herz gewonnen hat!“

„Nein! unmöglich! O Himmel! Was soll ich glauben?“ rief er, bang athmend, und sah sie fragend an.

„Sie ist es,“ sprach Ricco fest. „Ich bin es“ hauchte Nina sanft und schüchtern, und neigte sich zu ihm.

Halb zweifelnd, halb glaubend, fasste er ihre Hand, die seinen Druck leise erwiederte; darauf zog er die halb Widerstrebende, langsam an sich, und hielt sie endlich am Herzen, wie wenige Minuten vorher. An ihren Thränen, an ihrer bebenden Brust und heissen Wangen, überzeugte er sich, dass es dieselbe war, die er als Karoline umarmt hatte. — Lange hielten sie sich stumm umfasst. Liebe, Staunen, Thränen und Entzücken schloss ihnen die Lippen.

Endlich begann Ricco, der in heftiger Wallung auf und abgegangen war: „Junger Freund, Du hast wacker gehandelt! Die Kunst ist ein Heiligthum, für das dem wahren Künstler kein Opfer zu gross ist. Ich hatte gelobt, und hätte es gehalten: nur der sollte meine Tochter die

Seinige nennen dürfen, der sich nicht durch ihre äusseren Reize bestechen liess, der Wahrheit seines Herzens ungetreu zu werden. Wer sich an der leichten, oberflächlichen, aber talentvollen und schönen Nine genügen liess, der durfte keinen Anspruch auf das bessre Mädchen machen. Leider habe ich nur zu oft schöne Worte über die Kunst gehört, aber zu wackern Thaten hatte es noch Keiner gebracht; und nur der hat ein Recht, seinen Gegnern ihren schlechten musikalischen Sinn vorzuhalten, der nicht blos bessere Einsicht hat, sondern auch sein ganzes Thun durch seine Einsicht leiten lässt. — Und nun komm her, und umarme auch mich; oder willst Du mich nicht zum Vater?" — Julius antwortete durch eine rasche feurige Umarmung.

Nachdem man ein wenig ruhiger geworden war, fing Heissenheimer an: „Bei mir habt Ihr Euch auch zu bedanken, junger Herr. Bis gestern war ich freilich eben so durch unsern alten Fuchs an der Nase herumgeführt wie Ihr; aber seit jener Entdeckungsreise nach der Sängerin, bin ich hinter die Sache gekommen. Es hat nämlich Alles seine Richtigkeit mit dem offenen Corridor, der Hintertreppe, dem Hinterstübchen, der überraschten Schönen — nur, dass nicht Jungfer Karoline, unsrer Freundin Kammerjungfer, sondern sie selbst von mir überrascht wurde, während ihr Vater ihr das Lied, was Euch vor einer Viertelstunde vorgesungen wurde, begleitete. Da mussten sie beide beichten; und nun drang ich darauf, Euch armen

Teufel nicht länger zu quälen, sonst hättet Ihr noch ein Dutzend Feuerproben aushalten müssen."

„Der Vater wollte es, nicht ich!" sprach Nina, — „o wüsstest Du, wie schwer mir meine Aufgabe geworden ist!"

Julius raubte ihr die Worte durch Küsse von den Lippen; — aber Ricco sprach: „Es galt meine Kunst, mein Kind, mein Alles; — Da hiess es, seyd klug wie die Schlangen, aber ohne Falsch wie die Tauben."

„Aber mein Vater," rief Julius, — „wenn ich um mein Gluck gekommen wäre!"

„Wagen gewinnt, Wagen verliert!" rief Ricco; — „das meine stand auch auf dem Spiele. Ich konnte nicht anders, Nina durfte nicht. — Lasset uns froh seyn, dass Alles so glücklich gegangen ist."

„Mich dauert nur der arme Dorfkantor," rief Heissenheimer, — „den ich so sentimental miserabel aus der Welt heraus complimentirte, ohne ihn um Erlaubnis zu fragen. Ein Glück, dass er auch nichts nach mir gefragt hat, denn heute feiert er seinen Geburtstag, und seine Tochter Karoline ist zum Besuch draussen bei ihm. — Aber Freund Julius, eine Physiognomik sollten Sie herausgeben! — Sie glauben nicht, schöne Nina, was der junge Beobachter da für fatale Entdeckungen in Ihrer, und für herrliche in Karolinens Physiognomie gemacht hat!"

„Spotten Sie nur," rief Julius, — „bis gestern waren auch Sie getäuscht; und im Übrigen, bleibe ich Ihnen doch tausendfachen Dank schuldig!"

„Her damit!" rief Heissenheimer; — „ein Kuss von Ihren Lippen, die eben erst so süss berührt worden sind, ist auch Etwas." Dabei nahm er Julius am Kopf und küsste ihn. „Der Teufel!" rief er dann, — „der Nachgeschmack, der Reflex, der Mondschein, wenn ich so sagen darf, Ihrer schönen Lippen, holde Nina, ist so reizend, dass ich durchaus nun auch vom Sonnenschein selbst haben, das heisst von der Quelle kosten muss. Ich gehöre doch auch nicht zu Rossinis Baalpriestern; daher darf ich geweihte Lippen berühren. Mein Schlittenrecht, das ich als *Postillon d'amour* erworben habe!" — Nina reichte ihm lächelnd die rosigen Lippen. —

„Eins nicht über das Andere zu vergessen," rief der Kapellmeister, — „lasst uns nun, denn es ist hohe Zeit, in dem Hinterstübchen zu Abend essen." — „Freilich!" unterstützte Heissenheimer. — „Führen Sie uns wohl, schöne Nina!"

Sie ging, Arm in Arm mit Julius, voran, durch den Corridor, die kleine Treppe hinauf, und öffnete die bezeichnete Thür. Das sogenannte Hinterstübchen bestand in einem traulichen Kabinet, dessen Fenster auf den kleinen Garten hinter dem Hause hinausging. Es enthielt ein vortreffliches Instrument, an dem Ricco zu componiren, Nina zu singen pflegte. Ein grosser Notenschrank bewahrte,

in kostbaren Bänden, die Musikheiligen von der alt italienischen Schule an, bis zur neuesten Zeit. So fand man einen Palästrina, Lotti u. s. w. bis zu Haydn, Mozart, Beethoven. Die Bildnisse der Meister hingen an den Wänden; **Mozarts** Büste zierte den Schrank.

Julius glaubte sich in einem Heiligthum. Die schönste Priesterin, oder besser die holde Göttin dieses künstlerischen Asyls, stand ihm zur Seite und lächelte ihn freundlich an. Sie hatte noch immer etwas Schüchternes, als fürchte sie sich vor dem strengen Julius; aber die Liebe blickte aus ihren Augen, und Liebe glänzte überhaupt aus allen Zugen der Glücklichen die in dem kleinen Zimmer versammelt waren.

Heissenheimer sprach indess nach einigen Minuten zu Nina und Julius. Ihr seyd im Himmel, und gedenkt nicht irdischer Labsal; Ich aber und Freund Ricco wir sind noch auf der Erde, und gukken nur ein wenig in das lichte Blau hinein. Darum können **wir** unsre Erdennatur nicht verläugnen; Auf! den Kork in die Luft! Fliesse, schäumender Born, kastalischer Götterquell! Klingt mit den Gläsern an! Amor, Apollo, Hymen, Mozart, Beethoven, Ricco, Julius, Nina, ich, ja auch Karoline und der Dorfkantor sollen leben. Ihr aber, Ihr Seligen, singt uns einmal mit Engelsstimmen das Duett:

O namenlose Freude!

und denn — — lasset uns essen."

Über
unsere Tonschrift, in Beziehung auf die neue musikalische Ziffernschrift.

Vom Director, Dr. Heinroth
in Göttingen.

Unsere Tonschrift scheint beinahe 1200 Jahre gebraucht zu haben, ehe sie auf den Gipfel der Vollkommenheit gelangte, auf welchem sie sich gegenwärtig befindet. Gregor der Grosse soll im VI. Jahrhunderte den diatonischen Tönen durch zwey Octaven die lateinischen Buchstaben C D E F G A B (H) c d e f g a b (h) gegeben haben. Man schrieb damals über den Text diese grossen und kleinen Buchstaben, und sang die Töne dazu, welche durch sie angedeutet wurden; z. B.

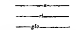
c d g
Glo - ri - a

Um aber dem Auge mehr zu Hülfe zu kommen, fing man bald an, diese Buchstaben nach ihrer respectiven Tonhöhe über den Text zu setzen, etwa so:

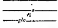
g
d
c
Glo - ri - a.

Diese kleine Verbesserung gab wahrscheinlich zu den Linien Veranlassung; denn das Steigen und Fallen der Töne hatte eine grosse Ähnlichkeit mit einer Leiter (*Scala*), welche man daher durch Linien dem Auge sinnlich darstellte. Man gab darauf Einer Linie einen Namen, wornach jeder Sänger im Stande war, die übrigen zu benennen. Dies veranlasste die Schlüssel.

Nun schrieb man den Text erst auf die Linien, und sang dernach, ungefähr so:



Da sich aber eine Melodie bisweilen durch alle 15 damals üblichen Töne bewegte, und also auch 15 Linien erforderlich waren, das Auge diese aber nicht bequem übersehen konnte, so schränkte man diese Zahl dadurch ein, dass man den Text auch zwischen die Linien zu setzen begann, etwa so:



Diese Schreibart hatte aber bey dem melismatischen Gesange, in welchem mehre Töne zu Einer Sylbe gesungen werden, die grosse Unbequemlichkeit, eine einzelne Sylbe über zwey, und nach Befinden der Umstände über mehre Linien schleifen zu müssen. Hierdurch wurden vielleicht die Musiker auf den Gedanken gebracht, den Text unter die Linien zu schreiben, und durch gewisse Charaktere diejenigen Linien oder Töne bemerklich zu machen, welche als Melodie zu den daruntergestellten Worten gesungen werden sollten. So entstanden unsre Noten, welche bey ihrem ersten Erscheinen sonderbare Figuren bildeten, mit der Zeit aber eine edlere Gestalt angenommen haben.

Endlich bestimmte man die Anzahl der Linien auf die ungleiche Zahl Fünf, weil diese das Auge am leichtesten übersehen kann, gab den Noten verschiedene Gestalten, um ihren rhythmischen Werth dadurch anzuzeigen, und führte Pausen ein; so dass schon zu Mathesons Zeiten (1681 bis 1764) unsere Tonschrift fast so vollkommen dastand, als wie wir sie jetzt haben.

Diese Tonschrift gereicht dem menschlichen Geiste zur grössten Ehre. Um dieses deutlich darzuthun, darf man nur Musiker aus allen Nationen unsers Erdtheils sich in einem Concertsaale versammeln lassen. Gesetzt auch, keiner konne in seiner Muttersprache ein Wort mit seinem Collegen reden; alle werden sich dennoch durch unsere Tonschrift auf die angenehmste Weise mit einander unterhalten können.

Freilich führt diese Schrift für die feinsten Nuancen der Kunst noch einige kleine, unbedeutende Mangel mit sich; allein diese sind so wenig wie einzelne Sommersprossen in einem schönen Gesichte zu beachten. Wäre unsere Tonschrift die Erfindung Eines einzigen Mannes, so verdiente dieser ein Ehrendenkmal, desgleichen bis jetzt die musikalische Welt keines aufzuweisen hätte.

Diese herrliche Tonschrift fängt man aber an, in unserm XIX. Jahrhunderte für unzweckmassig bey dem ersten musikalischen Unterrichte zu halten. Was hat man gethan, um unsere Noten- oder Tonschrift zweckmassiger, namentlich für Landschulen, einzurichten? — Man will, statt der fünf Linien, nur Eine beybehalten, und Zahlen statt der Noten aufstellen.

Warum verwarf man die fünf Linien? — Wahrscheinlich, weil der Sänger, bey weiten Intervallen, zuweilen in die Verlegenheit kömmt, Sexten, Septimen und Octaven mit einander zu verwechseln; die Ziffer giebt ihm dagegen bestimmt das Intervall an, ohne dass er erst nöthig hat, die fünf Linien mit ihren Zwischenräumen zu überzählen. Diess liesse sich hören! — Allein hierbey tritt wieder für den Ziffern-Sänger die Unbequemlichkeit ein, dass er immer vom Grundtone ab sein Intervall berechnen und treffen muss, da der Linien-Sänger sein Intervall bloss nach der nächsten Note misst, die vorangegangen ist, wodurch in den meisten Fällen das Treffen erleichtert wird.

Zugestanden aber auch, dass mit Einer Linie und mit horizontal stehenden Ziffern dem Sänger ein kleiner Vortheil aufstösse, so verliert er tausendfach für sein Auge, denn dies wirkt beim Treffen unserer Tonschrift viel schneller, als bei der Ziffernschrift der Verstand. Vor ihm steht der Linienplan, auf welchem anschaulich die Melodie steigt und fällt. Wie langsam würde der Sänger und Instrumentalist bey unserer heutigen Musik von der Stelle kommen, wenn seine Denkkraft jedes Intervall nach dem Grundtone berechnen sollte. Nein, so wie das Auge die Schrift sieht, so macht es die Stimme oder das Instrument durch Tönen nach. Dies sahen die Leute schon vor tausend Jahren ein, und bedienten sich der vorhin angeführten Hülfsmittel.

Warum hat man denn aber die Noten aus dieser neuen Tonschrift verbannt? — „Es war von jeher den Kindern schwer, die Namen der Noten zu behalten." — Das ist in der Regel wahr! Allein wer heisst denn den Lehrer, so gewaltig streng auf die Noten-Namen halten! Können wir denn, indem wir Text zu den Noten singen, zugleich ihre Namen nennen? — Kann z. B. ein Flötist vor jedem Tone den Namen der Note singen? — Oder glaubt man, dass der Virtuose bey schnellem Tempo und Bravourpassagen an die Noten-Namen denken kann? — Dazu kommt, dass die Note an sich nicht einmal einen absoluten Namen hat, indem dieser durch die chromatischen Versetzungszeichen und Schlussel bestimmt wird.

Schreckt der Name, nun so lasse man diesen ganz weg; die Note hat schon dadurch ihren Zweck erreicht, dass sie die Tonhöhe welche gesungen oder gespielt werden soll auf den Linien sinnlich darstellt. — Hatte man aber nun einmal den Notenköpfen den Tod geschworen, so hätte man wenigstens die Versinnlichung beibehalten, und statt der Notenköpfe die Ziffern auf die Linien stellen sollen; denn hätte man je in jeder Hinsicht den Sän-

ger gesichert, weite Intervalle, als Sexten, Septimen und Octaven, nicht mit einander zu verwechseln.

Wer indessen fünf Linien und vier Zwischenräume nicht zu überzählen im Stande ist, der wird auch nach Ziffern nicht singen lernen. Wozu alle diese mangelhaften Neuerungen, da sich unsre Tonschrift, hinsichtlich ihrer klaren Versinnlichung, ihrer zweckmässigen Ton- und Schweigezeichen, ihrer geistvoll erdachten rhythmischen Charactere, zur Erlernung der Kunst für Jung und Alt so herrlich eignet, wie dies durch Jahrhunderte deutlich bewiesen werden kann.

Statt der vielen musikalischen Zahlenbücher; statt der grossen Lob- und Ruhm-Posaune, welche man in öffentlichen Blättern erschallen liess; statt der eifrigen Aufforderungen, dies neue System an die Stelle des alten zu setzen, hätte man lieber die hin und wieder aufgeworfene Frage beantworten sollen: **Wie ist es möglich, unsere vollkommene Tonschrift mit allen ihren Bestandtheilen so zu vereinfachen, dass sie in Landschulen zweckmässig angewendet werden kann?** —

Zwar ist diese Frage bereits von einsichtvollen Männern mehr oder weniger befriedigend beantwortet worden, allein man hat nicht darauf geachtet. Der Verfasser dieses Aufsatzes hat sich auch darüber ausgesprochen †, und ist frohen Muthe bereit, sich mit dem ersten, grössten und geschicktesten Zahlenlehrer in einen Wettstreit einzulassen, wer seine Schüler am schnellsten zum Treffen bringt, ohne seinerseits das harte Looe eines Marsyas zu fürchten, selbst wenn die ihm anvertrauten

† Heinrothe Gesangs-Unterrichts-Methode 1ter Theil Seite 41, bey Vandenhoek und Ruprecht in Gottingen, desgleichen in seiner Anleitung, die Choräle nach Noten leichter und geschwinder als nach Zahlen singen zu lernen.

Schuler weniger talentvoll wären, als diejenigen, welche der Zahlenlehrer zu unterrichten hätte. Ja, am Schlusse des Wettstraits sollen die Schüler, nachdem sie in beyden Systemen unterrichtet sind, als Schiedsrichter auftreten! Langjährige Erfahrung sagt mir, dass sie lieber nach Noten und 5 Linien singen werden, als nach Zahlen und Einer Linie.

Nun werden die Verehrer der neuen Tonschrift mir aber entgegnen: Warum hat diese Methode in so kurzer Zeit so viele Anhänger gefunden, wenn sie nicht gut wäre? — Allein wie Mancher lässt sich nicht, aus Sucht zum Neuen, für eine Sache einnehmen! Ihre Anhänger waren und sind grösstentheils Laien in der Kunst, ohne gründliche musikalische Kenntnisse; und da diese Methode jeder begreifen konnte, dessen Gehirnkasten nicht ganz vernagelt war, so erschienen eine Anzahl Lehrbücher nach Zahlen zu singen, grösstentheils von Schullehrern auf dem platten Lande. Eine Methode aber, welche leicht zu begreifen ist, kann deshalb noch nicht zweckmässig genannt werden.

Allein warum sprachen denn gründliche Musiker nicht dagegen? — Dies ist zum Theil geschehen, und da, wo es unterblieb, waren zwey Hauptursachen vorhanden.

Erstens: eine so mangelhafte und unvollkommene Tonschrift verdient keine Beachtung und keine Aufmerksamkeit. — Mangelhaft und unvollkommen ist diese Tonschrift, denn nur unbedeutende Kleinigkeiten können dadurch erreicht werden, nicht einmal zu mittelmässigen Tonstücken ist sie in melodischer und rhythmischer Hinsicht brauchbar. Dies müssen ihre Verehrer selbst eingestehen, und haben es bereits eingestanden.

Mangelhaft und unvollkommen ist diese Tonschrift ferner auch deshalb, weil Verschiedenheit im Systeme herrscht. Einige Lehrer, um nur Ein Beispiel anzufüh-

ren, wollen die ♯, ♭ und ♮ aus der alten Tonschrift mit aufnehmen; andere wollen diese durch kaum sichtbare Querstriche ersetzen. — Grade so war es im Mittelalter. Jeder Mönchsorden hatte eine eigene Tonschrift; kein ein Bruder zum Chorgesange eines andern Ordens, so konnte er nicht mitsingen, weil er viele Abweichungen fand. Bey unserer neuen Tonschrift werden unfehlbar so viele Systeme da seyn, als Superintendenturen im Lande sind. Ja, es steht zu fürchten, dass Bauern aus verschiedenen benachbarten Kirchsprengeln über diese Tonschrift in Zank und Streit mit einander gerathen: Hans singt nach deutlichen Kreuzen, Been und Wiederherstellungszeichen, Hunz hingegen nach undeutlichen Querstrichen, die er durch seine Brille kaum erkennen kann.

Unvollkommen und mangelhaft ist diese Tonschrift auch in den Characteren für Melodie und Rhythmik. Ginge unsere schöne Tonschrift verloren, so mögte eure dieser Hieroglyphen, wenn Tonstücke mit der Zeit verfälscht würden, deren Echtheit eben so wenig entziffert werden, als die Pindarischen Hymnen durch die schwachen Überreste der griechischen Tonschrift zu entziffern sind.

Wenn Männer vom Fach um diese neue Tonschrift sich nicht bekümmerten, und sie ihrer Aufmerksamkeit nicht unterzogen; so ist ein zweyter Hauptgrund darin zu suchen, dass sie glaubten, es würde dieser neuen Tonschrift eben so gehen, wie so mancher Ephemere.

Wenn ich nicht irre, so fällt die Erfindung dieser Ton-Ziffern-Schrift in die Periode der Surrogate: des Kartoffeln-Zuckers, des Spargelsaamen-Kaffees etc., und wird mit diesen auch das Schicksal theilen. Ja, in vielen Ländern, wo die Sucht nach Neuem sie freundlich aufnahm, ist es ihr bereits ergangen wie dem grünen Esel in der Gellertschen Fabel.

Schade um das viele Papier, was deshalb bedruckt ist; Schade um das bischen Geld, welches mancher arme Schullehrer daran gewendet hat; Schade um die edle Zeit, die so Manchem bey dem Studium verloren gegangen ist. Er hätte sie besser auf das bisher gebräuchliche vollkommene System der Tonschrift verwenden sollen, mit welchem er vielleicht noch gar nicht recht im Klaren war. Zu beklagen sind ebenfalls die armen Bauern-Knaben, welche etwa musikalisches Talent besitzen, die Kunst vielleicht in der Stadt gründlich erlernen wollen, und nun oft mit ganz confusen Ideen in das Gebiet der Tonkunst treten, wo sie selbst das Alltägliche mit grossen Augen anstaunen, und sich am Ende wundern müssen, dass sie, in ihrer musikalischen Dorfschule noch nicht einmal das rechte A-B-C der Tonkunst erlernt haben.

Wer in der Musik gern Zahlen anwenden will, der benutze sie beym sogenannten Generalbasse, welcher freilich durch dieselben auch schon ein nur allzu abschreckendes Äussere bekommen hat.

Heinroth.

Über *Schallverstärkungen in den Theatern der Alten.*

Von

E. F. F. Chladni.

Vorbemerkung.

Die Theater der alten Griechen und Römer waren meistens von ungeheuerm Umfange. Um nun der Stimme der in diesen weiten Räumen singenden oder sprechenden Schauspieler möglichste Verstärkung und Unterstützung zu verleihen, hatten die Alten, so berichten uns ältere und neuere Schriftsteller, folgende Einrichtung erdacht.

Jedermann hat wohl schon bemerkt, dass zuweilen auf dem Pianoforto, beim Anschlagen einer Taste, eine oder mehre andere Saiten, unangeschlagen und gleichsam von selbst, mitzutönen anfangen, (ungefähr auf ähnliche Art, wie zuweilen eine oder die andere Fensterscheibe, beim Angeben eines gewissen Tones, von selbst zu klirren anfängt, u. dgl. m.) Auf ähnliche Art bemerkt man oft auch, dass ein leeres hohles Gefäss, ein Fass, eine Urne, auch wohl ein ganzes Zimmer, wenn man nahe bei oder resp. in demselben einen gewissen Ton singt oder etwa in diesem Tone spricht, plötzlich und wie von selbst mitzutönen anfängt, welches Ertönen oder Mittönen übrigens wie gesagt nicht bei jedem gesungenen oder gesprochenen Tone, sondern nur dann erscheint, wenn derselbe grade diejenige Tonhöhe hat, welche der Masse der in der Höhlung des Gefässes enthaltenen Luft zusagt, (worüber das Nähere nicht hierher gehört.)

Diese Erscheinung haben nun die Griechen und Römer, (so berichten uns die Schriftsteller) gar weislich benutzt, um den Stimmen ihrer Schauspieler, damit sie in ihren grossen und weiten Theatern nicht ungehört verhallen mögten, eine Verstärkung und Unterstützung zu verleihen, und ihre Stimme dermassen gleichsam zu verdoppeln, dass sie selbst den Zuhörern auf den entferntesten Bänken des Auditorium noch verständlich war. Sie stellten nämlich in ihren Bühnen ganze Reihen hohler Gefässe auf, in verschiedene Töne gestimmt, „in der Absicht, wie sich Chladni, in s. Akustik § 216, ausdrückt, dass jeder Ton, welchen

der Schauspieler sprach, wenigstens eines oder zwey Gefässe fände," welche mittönen und auf diese Weise seine Stimme verstärken und gleichsam verdoppeln mögten.

Mir ist es jederzeit ganz wunderlich vorgekommen, dass man jemal eine solche Vorrichtung hatte für gut befinden können. Schon der gewöhnliche Menschenverstand scheint hier zu Zweifeln zu berechtigen.

Denn, um nur das, jedem auch ganz Ungelehrten Einleuchtende, zu berühren, so ist

1.) Fürs Erste doch ganz offenbar, dass solche die Stimme accompagnirende Laute, welche nur mittönen, und nicht mitsprechen, und nur den Ton des gesprochenen oder gesungenen Wortes als Ton, nicht als gesprochenes oder gesungenes Wort, nicht die Artikulation der Worte, ja selbst den Ton der Menschenstimme nicht als menschlichen, sondern nur als Gefässton wiedergeben konnen, — es ist, sag ich, einleuchtend, dass solches Erregen eines von der Stimme des Sprechenden verschiedenen, also nicht diese selbst verdoppelnden, sondern nur neben derselben mitklingenden Tones — unmöglich die Verständlichkeit der sonst unvernehmbaren Stimme des weit entfernten Schauspielers vermehren konnte. Wenn in einem grossen Raume die Rede eines weit entfernten Sprechers mir unverständlich ist, so frage ich, ob dieselbe mir dadurch verständlicher werden könnte, wenn Einer etwa mit einem Blasinstrument, oder einer Geige, oder gar auf einem mit keiner Dämpfung versehenen Claviere, oder sonst, die Töne in welchen der Entfernte singt oder spricht mitspielen wollte? —

2.) Noch erheblicher aber scheint mir diese Betrachtung zu werden, wenn man mit in Anschlag bringt, dass die Schallgefässe, den Zeugnissen der Schriftsteller zu folge, zwischen den Sitzen der Zuschauer und in (etwa dreizehn) verschiedenen, in verschiedener Höhe angebrachten Nischen aufgestellt wurden. Ich frage nun, wie es, in dem unter Nr. 1. gesetzten Falle, den Zuhörern wohl gefallen würde, wenn der begleitende Instrumentist, um ihnen das Vernehmen des weit von ihnen auf der Bühne deklamirenden Schauspielers zu erleichtern, sich gar zwischen die Sitze der Zuschauer stellen, und hier die Töne in welchen jener spricht mitorgeln wollte? — oder wenn gar, statt dieses Einen Instrumentisten, sich etwa dreizehn solcher Herren zwischen die Sitze des Auditorium und in verschiedene Abtheilungen der Höhe derselben, vertheilen, und es sich zur Aufgabe machen wollten, dass der Eine allemal diesen Ton des Schauspie-

lors, der andere jenen Ton u. s. w. durch Mitblasen unterstützen solle? — Ich frage, wie angenehm erleichternd es einem Zuhörer erscheinen musste, auf solche Weise bald vor, bald hinter, über und unter sich, bald rechts bald links, diesen oder jenen Ton blasen — dieses oder jenes Gefäss brummen — zu hören, und ob, wenn er sonst den Sprecher oder Sänger nicht zu verstehen vermogte, er ihn, bei solchem Getöne um sich her, nunmehr besser vernehmen wurde?

3.) Eine weitere, noch eigens unangenehme Folge der Aufstellung der besagten Gefässe im Auditorium ergiebt sich auch durch die Erwägung, dass dieselben eben derum allemal erst dann zu tönen anfangen konnten, wenn die Stimme des Schauspielers schon bis zu den Zuhörern gelangt ist, so dass sie also fast immer nur erst zu spät, häufig zu lange noch hinterher, und also meist in dem Augenblicke recht tönen, wenn schon die folgende Sylbe des Sprechers, die folgende Note des Gesanges, gehört werden sollte; durch welches alles die Verundeutlichung nur immer noch vermehrt werden kann.

4.) Endlich aber sollte man auch beinah zweifeln dürfen, ob grade jeder Ton, den der Sänger oder Schauspieler angab, ein vernehmbar mitklingendes Gefäss gefunden haben kann, wenn man bedenkt, welche grosse Anzahl von Schallgefässen erforderlich wäre, um allen Intervallen der alten enharmonischen Tonleiter — oder gar den noch unbegrenzter varirenden Tonhöhen der Declamation und überhaupt der Rede, zu genügen, — dass also vielleicht von einem und demselben Worte, von einer und derselben Melodie etc. leicht die Eine Sylbe, der Eine Ton, ein mitklingendes Gefäss finden konnte, indess ein folgender ohne solchen Mitschall blieb, und der weiter folgende, (wie Chladni in der oben abgeschriebenen Stelle bemerkt,) vielleicht wieder gar zwei oder mehre mitklingende Töne zu Begleitern fand, — ja, dass der Eine vielleicht in dem Einen Gefässe im Einklang wiedertönte, der folgende aber vielleicht eine Octave — oder auch wohl eine Quinte, und der nachfolgende um eine Duodezime, Dezime u. s. w. höher... (denn auch solche Intervalle erscheinen bekanntlich als mitklingende Hohlungstöne,) — oder auch wohl in zwei verschiedenen Tonhöhen zugleich, u. s. w. — Welch sonderbares Durcheinander!

Es gehört wohl eine namhafte Blindglaubigkeit an die Vortrefflichkeit alles Alten dazu, um an die Zweckmässigkeit solcher Schallverstärkungsmethoden zu glauben und wenigstens mir war solche Gleubigkeit jederzeit unbegreiflich. In der That haben auch bereits alte und neuere

Schriftsteller es gewagt, ihr abweichendes Urtheil zu erklären, und namentlich hat unser zuverlässiger Chladni am angef. O. sich darüber mit folgenden Worten ausgesprochen: „Sollte eine solche Einrichtung auch einige Würkung thun, „so möchte doch wohl die Verstärkung der Töne sehr un„gleich seyn, und mit der menschlichen Stimme wenig har„moniren, es möchte auch bey einzelnen Tönen der Nach„hall weit stärker als bey andern seyn, so dass dieses „Verstärkungsmittel wohl nicht würde zur Nachahmung „können empfohlen werden.“ Als Rechtfertigung dieses Ausspruches dürfte wohl noch hinzugefügt werden, dass solche Vorrichtungen sich bei weitem nicht in allen griechischen und römischen Bühnen vorfänden, namentlich nicht in Athen und, wie auch Chladni ebenfalls am angef. O. erwähnt, auch nicht in Rom, — und fast mögte man die ganze Anstalt einer von einem müssigen Baumeister einmal ausgegrübelten, eine Zeit lang Mode gewesenen, aber in den vornehmsten Bühnen nie aufgenommenen akustischen Speculation ähnlich finden.

Auch in unsern heutigen, dem unbedingten Bewundern, Nachahmen und Nachaffen alles Antiken so ergebenen Zeiten, findet man doch die besagte Einrichtung, soviel wenigstens mir bekannt, in keinem unserer Opern- oder Schauspielhäuser oder sonstiger Hörsäle bestehend; allein in Büchern und von Lehrstühlen herab, pflegt dieselbe doch noch häufig genug dem Kunstpublikum und den Kunstjüngern als gar weise und wirkungsvoll gerühmt zu werden, was sie doch, nach Allem was wir von ihr und von den ewigen Naturgesetzen der Akustik wissen, unmöglich gewesen sein kann.

Um Verbreitung klarer Ansichten über diesen jedenfalls interessanten Gegenstand zu fördern, habe ich den ersten Akustiker unserer Zeit, unsern verehrten Chladni, gebeten, eine etwas ausführlichere Beleuchtung und Würdigung dieses Gegenstandes auf irgend eine Weise öffentlich mitzutheilen. Er hat darauf die Gewogenheit gehabt, den nachstehenden Aufsatz, in welchem er Gelegenheit nimmt, nebst den Schallgefässen, auch die schallverstärkenden Gesichtsmasken der Alten zu besprechen, mir zur öffentlichen Bekanntmachung anzuvertrauen.

Ich eile, seinen und der Wissenschaft und Kunst Verehrern, diese höchst dankens- und beachtenswerthe Gabe durch das Organ der gegenwärtigen Zeitschrift mitzutheilen, und zwar mit der erfreulichen Bemerkung, dass Herr Chladni auch noch mehreren ähnlichen Auffoderungen von mir, in Betreff anderer Gegenstände, durch ähnliche interessant belehrende Aufsätze gleichfalls zu entsprechen die Gewogenheit gehabt, und mir

den Ruhm der öffentlichen Mittheilung derselben auf ähnliche Weise gegönnt hat.

Sie werden die Zierde bald folgender weiterer Cäcilienhefte sein.

Gfr. Weber.

Die Alten scheinen, in Allem, was im weitläuftigsten Sinne konnte als Schauspiel angesehen werden, weit mehr das Grelle, als das Sanfte geliebt zu haben. Man sieht dieses schon aus ihrer Vorliebe für Gladiatorenkämpfe, welche selbst von einem als menschenfreundlich gerühmten Titus dem Volke öfters zum Besten gegeben wurden, — aus ihrem Gefallen an grässlich gestalteten Masken; aus dem Gebrauche greller Verhältnisse in ihrer Musik, wie z. B. bey der, gesunden Ohren sehr widrigen grossen, oder vielmehr übermässigen Terz 64:81, und noch mehr bey den enharmonischen Viertelstönen; aus ihrer Art den Takt zu schlagen, oder vielmehr zu stampfen, welches mit hölzernen oder mit Eisen beschlagenen Taktschuhen, bisweilen um mehr Lärmen zu machen, auf eine hölzerne Fussbank (*pediculus* oder *scabellum*) geschah, und wozu, wenn der Musikdirektor (*coryphaeus*) es nicht selbst that, eigene Taktstampfer (*podoctypi* oder *podopsophi*, im lateinischen *pedarii* oder *pedicularii*) gehalten wurden.

So haben sie auch in ihren Theatern zur Verstärkung des Schalles Mittel angewendet, die man jetzt nicht gut finden könnte, weil der Schall gar

zu hohl, zu ungleich und zu grell ausfallen musste, wie denn auch schon damahls Einige, die bessere Einsichten oder einen bessern Geschmack, als Andere, hatten, Unzufriedenheit darüber bezeigt haben. Hieher gehört die bey Griechen und Römern übliche Verstärkung des Schalles

1. durch Schallgefässe, und

2. durch Masken die mit einer grossen, sprachrohrartigen Mündung versehen waren,

über welche beiden Gegenstände hier Einiges weitere wird zu sagen seyn.

1.) Was die Schallgefässe betrifft, so ist die in einem begränzten Raume eingeschlossene Luft, ebensowohl wie feste Körper, im Stande zu resoniren, d. i. durch Schwingungen eines andern Körpers, (es sey Luft oder ein fester Körper) ebenfalls in schwingende Bewegung gesetzt zu werden, besonders wenn der Ton, durch welchen es geschieht, derselbe ist, welchen diese Luftmasse als selbstklingender Körper (in einem Blasinstrumente oder in einer Röhre) würde geben können, oder auch in minderem Grade, wenn er nur wenig davon verschieden, oder, wenn es einer der nächsten harmonischen Töne, etwa die Octave oder Quinte ist. (In neuerer Zeit hat Savart entdeckt, dass die in einer Orgelpfeife, in einem Gefässe oder in einer an beiden Enden offenen oder an dem einen Ende verschlossenen Röhre eingeschlossene Luft durch Verhalten ei-

nes klingenden Körpers, welcher ungefähr denselben Ton giebt, (etwa einer Stimmgabel, einer Glocke oder einer Scheibe), ebensowohl wie durch Anblasen, zum Tönen, oder Mittönen, gebracht werden kann. Ich bediene mich, um dieses Experiment zu zeigen, gewöhnlich eines Arzneiglases, welches ich durch eingegossenes Wasser so abstimme, dass die darin enthaltene Luft, wenn man hineinhlässt, ebendenselben Ton giebt, wie der Körper, den ich vorhalten will, wozu ich gewöhnlich eine Stimmgabel anwende. Die Herrn E. H. und W. Weber haben hierüber in ihrer Wellenlehre im 4ten Abschnitte des 2ten Theils, auch merkwürdige Beobachtungen geliefert.)

Dass die Stimme durch hohle Gefässe (und auch durch Brunnen) verstärkt wird, sagte schon Aristoteles (*probl. sect.* XI), und Seneca redet auch davon, dass, wenn einer in ein Gefäss hinein singt, eine Resonanz Statt finde, und die Stimme wie umherzulaufen scheine. †

Diese Art der Schallverstärkung ward nun in verschiedenen Theatern der Alten angewendet; in Rom und Athen nicht, wohl aber sonst in manchen Städten Italiens und Griechenlandes, unter andern in Corinth, von wo Lucius Mummius dergleichen Gefässe aus dem Theator nach Rom ge-

† Die Stelle des Seneca, in *quaest. nat. l. VI. cap.* 19 lautet so. *in dolia cantantis vox per totum cum quadam discussione percurrit et resonat, et leviter aucta tamen circuit, non sine tactu ejus, tumultuque, in qua inclusa est.* Hernach heisst es: *inania indira clamore sonuerunt.* D. Vf.

bracht hat. Die ausführlichsten Nachrichten von diesen Gefässen giebt Vitruvius *in Architectura* lib. V. cap. 5. Sie wurden von Metall (aes,) wahrscheinlich Kupfer, verfertigt, (besonders zu Dodona in Epirus;) in einigen kleinen Städten wurden mit demselben Erfolge thönerne Gefässe (dolia) angewendet. Man stimmte diese Gefässe, welche Echeea genannt wurden, (oder vielmehr deren Hohlung) zu verschiedene Töne, damit jeder von der Bühne aus gehende Ton irgendwo eine Hohlung fand, durch deren Resonanz er verstärkt wurde. Man stellte sie zwischen den Sitzen und Nischen auf eiserne Keile (cuneos) in einer Höhe von etwa ½ Schuh in bestimmter Ordnung auf. In grössern Theatern ward gewöhnlich die Höhe in 4 Theile getheilt, und in den 3 untern Abtheilungen (*Harmoniae*, *Chromatis* und *Diatoni*) wurden sie in 13 Zellen oder Nischen aufgestellt. Die Wirkung muss nach unsern Begriffen schlecht genug gewesen seyn, da doch nur einzelne Töne haben mehr oder weniger resoniren können, da auch die Richtung, in welcher die Resonanz hat können bey einzelnen Tönen statt finden, sehr verschieden gewesen ist, und da auch der Klang selbst dadurch muss hohl und unangenehm geworden seyn, wie denn auch Plinius † sagt, dass die Stimme der Schauspieler dadurch verdorben werde, weshalb er auch die schlechte Wirkung

† Plinius sagt in Hist. nat. l. XI. cap. 51: *In theatrorum orchestris scobe aut arena super injecta vox devoratur et in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus.* *D. Vf.*

solcher Schallgefässe mit der des Staubes oder Sandes zwischen der Buhne und den Zuhörern verglicht. Man hatte also in Rom und in Athen wohl ganz Recht, dass man diese Art von Schallverstärkung, oder vielmehr Schallverderbung, nicht angenommen hat.

Münter (in s. Nachrichten von Neapel und Sicilien S. 468) fand in den Überresten des Theaters zu Taormina (dem ehemaligen Tauromínium) 36 Nischen; er hält es aber für wahrscheinlicher, dass Statuen darin möchten gestanden haben, als Gefässe zur Verstärkung des Schalles. Athenasius Kircher (sagt in s. *Musurgia universa* lib. IX. und in der *Phonurgia* lib. I. sect. IV.) Vieles darüber, und führt die Meinung von Einigen an, die gar keinen Begriff von Schallverstärkung durch die Hohlung eines Gefässes müssen gehabt haben, (unter andern von Caesar Caesarianus in s. Commentar zum Vitruv), dass diese Gefässe eine Art von grössern oder kleineren Glocken möchten gewesen seyn, welche durch Hämmer wären angeschlagen worden, die man mit Fäden gezogen habe, so dass es also eine Art von Begleitung durch ein Glokkenspiel gewesen sey. (!)

2.) Eine andere, bey den Alten in ihren Theatern gebräuchliche Schallverstärkung war die durch Masken.

Aus so vielen Darstellungen derselben, auf Münzen, geschnittenen Steinen und alten Denkmälern, sieht man, dass die Öfnung des Mundes sehr gross und hervorragend war, und nach aussen fast wie die Seitenwände eines Sprachrohrs

divergirte. Juvenal nennt euch diese Öfnung einen Schlund, (*hiatus*) vor dem sich die Kinder der Landleute selbst im Schosse der Mutter fürchteten.† Es ist nicht zu zweifeln, dass die Absicht hiebey hauptsächlich war, den Schall zu verstärken, wie denn auch A. Gellius das Wort *persona*, dem Cajus Bassus zu Folge, von *personare* herleitet.†† Cassiodorus (lib. I. cap. 50) sagt, die Stimme der tragischen Schauspieler werde durch Zurückwerfung in einer solchen Hohlung so verstärkt, dass man sie fast gar nicht für eine menschliche Stimme halten sollte. Auch reden Lucian, Prudentius und Boethius von dieser Art von Schallverstärkung.††† Dass diese Masken mögen von Holz gewesen seyn, ist aus der unten angeführten Stelle des Prudentius zu schliessen.

Es scheint, als ob man ausserdem noch die Wirkung des Schalles durch Metall, oder durch eine klingende Steinart zu vermehren gesucht habe; wenigstens reden Plinius und Solinus

† In der 3ten Satyre des Juvenal heisst es:

personae pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus infans. d. Vf.

†† A. Gellius sagt in Noct. Att. l. V. c. 7: *quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est.* d. Vf.

††† Lucian (über die Gymnasien) lässt den Anacharsis zu Solon sagen, dass die Schauspieler in den Tragodien auf Stelzen gehen, und Masken haben, aus deren weit aufgesperrten Maule hochtrabende Worte und lehrreiche Sentenzen mit Geräusch herausfahren. Prudentius (*contra Symmachum*) sagt:

Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato
Grande aliquid cujus per hiatum carmen anhelet.

und Boethius:

concavitate ipsa major necesse est emittatur sonus. d. Vf.

von einer klingenden Steinart, *Chalcophonus* genannt, welche von tragischen Schauspielern zur Verstärkung ihrer Stimme sey angewendet worden. † Nun ist doch wohl kaum zu glauben, dass man den Aberglauben so weit sollte getrieben haben, zu glauben, dass es zur Verstärkung der Stimme beytragen könnte, wenn die Schauspieler eine solche Steinart bey sich trugen (wiewohl nach Plinius und Andern ähnliche Arten des Aberglaubens in Beziehung auf geheime Kräfte mancher Steine vormals gewöhnlich gewesen sind); es ist also wohl nicht anders zu vermuthen, als dass eine solche Steinart bisweilen zur Ausfütterung oder Einfassung des Mundstückes solcher Masken möge angewendet worden seyn.

Die Wirkung solcher Masken kann nun nach unsern Begriffen auch nicht anders, als sehr schlecht gewesen seyn, weil die Stimme ungefähr so geklungen haben muss, als ob man durch ein Sprachrohr redete, und weil die Verstärkung sehr ungleich gewesen seyn muss, nachdem der Schauspieler das Gesicht mehr nach der einen, oder nach der andern Seite wendete.

Da nun solche, bey den Alten gewöhnliche Verstärkungen des Schalles nicht zu empfehlen seyn würden, so wollen wir es dabey bewenden lassen, wenn in Theatern oder sonst in Räumen, die zu gross sind, als dass man mit der natürlichen Schallverbreitung ausreichen sollte, **eine**

† **Plinius** (Hist. Nat. lib. XXXVII. cap. 10) sagt: *Chalcophonos nigra est et illisa aeris tinnitum reddit, tragoedis, ut suadent, gestanda*, und **Solinus**, cap. 37: *Chalcophonus resonat ut pulsata aera. Pudice habitus servat vocis claritatem.* d. *Vf.*

Verstärkung des Schalles durch vortheilhafte Brechungen, in Folge einer zweckmässigen Gestalt des Lokals, geschieht. Bey diesen muss nämlich (welches ich schon mehrmal gesagt habe, † aber hier zu wiederholen gut finde) jede Rückwirkung des nach den Zuhörern hingebenden Schalles, und jede zu lang dauernde Zurückwerfung an den Wänden herum, oder von der Decke nach unten (welches ein Echo oder einen der Deutlichkeit schädlichen langen Nachhall geben würde, und besonders in runden, elliptischen und zu hoch und gleichförmig gewölbten Lokalen, Statt findet), schlechterdings vermieden, und vielmehr eine Brechung der nach den Seiten, nach hinten, und nach oben gehenden Schallwellen nach den Zuhörern hin möglichst befördert werden, wobey aber, in Folge einer nicht zu grossen Entfernung der brechenden Wände, der Zeitunterschied zwischen den natürlich ausgehenden, und den gebrochenen Schallwellen so wenig als möglich wahrnehmbar seyn muss. Alles, was sich über vortheilhafte Brechung des Schalles sagen lässt, kann nichts anders, als eine weitere Auseinandersetzung dessen seyn, was hier in wenigen Worten gesagt ist. ††

Chladni.

† S. Leipz. allgem. mus. Ztg., 1826. Nr. 35. *d. Red.*

†† Da gegen diese allgemeinen Begriffe so oft gefehlt wird, so halte ich dafur, dass es gut ist, wenn sie bey jeder nur einigermassen schicklichen Gelegenheit wiederholt werden, eben so, wie Cato seinen Spruch *ego vero etiam censeo, Carthaginem esse delendam*, bey jeder Gelegenheit anbrachte, selbst wenn von ganz andern Dingen die Rede war. *d. Vf.*

Erklärung
der Verlagshandlung von N. Simrock
betreffend
die Echtheit der Mozartischen Messe Nr. 7.

Im 17. Hefte der *Cäcilia* werde ich, auf die, dort von Herrn Hofcapellmeister *v. Seyfried* gegen die Echtheit des obengenannten Werkes geäusserten Scrupel, von einer geschätzten Redaction der *Cäcilia* aufgefordert, mich offen über die Sache zu erklären.

Ich erkläre demnach, dass ich die Partitur des genannten Mozartschen Werkes von Herrn *Carl Zulehner* erhalten habe, auf dessen mir bekannte Rechtlichkeit ich mich verlassen, und daher für die Echtheit des Werkes keine noch weitere Bürgschaft verlangen durfte, als welche mir auch dessen innere Beschaffenheit gewährte. Überdies erinnere ich mich noch aus alten Kur-Köllnischen Zeiten her, dass die Fuge „*Cum sancto spiritu*,“ welche Herr *von Seyfried* selber Mozarts würdig hält, in der Kurfürstl. Capelle in einer Mozartschen Messe aufgeführt worden ist.

Die Handschrift ähnelt zwar der Mozartschen, ist aber schwerlich die seinige. Wie Herr *C. Zulehner* in den Besitz derselben gekommen, weis ich nicht; gewiss aber wird er kein Bedenken tragen, darüber öffentlich Auskunft zu geben. †

† Möge es auch dem Herrn *C. Zulehner* gefallen, über diesen, für die Kunst und Kunstgeschichte wichtigen Gegenstand, den Ihm, als musikalischen Literator, als Kunsthändler überhaupt, und hier als Verkäufer

Auffallen muss übrigens der **Erste Scrupel** welchen Herr von Seyfried **in dem Zeitmas** des *Kyrie* findet, weil dasselbe mit *Adagio quasi Andante* bezeichnet ist, indem er anführt, **bei Mozart sey nichts** *Quasi*, sondern alles **Ganz**. — Bedenkt man, wie gross der Unterschied zwischen *Andante* und *Adagio* ist, und wie, in Ermangelung eines Metronoms, ein mittleres Zeitmas nur auf diese Weise bezeichnet werden konnte, so erscheint, selbst wenn sich Mozart dieser Bezeichnung sonst nie bedient hätte, vielleicht weil er nie in den Fall kam ihrer zu bedürfen, dieser erste Scrupel doch als völlig haltlos. Es ist so zu sagen selbst nur ein Quasi-Scrupel, oder mit Shakespeare zu reden, nur ein Scrupel von einem Scrupel, leichtes Apotbekergewicht.

Nicht bedeutender ist der **zweite Scrupel**, welcher auf der **bunten Mischung der Tonarten** beruht. Herr von Seyfried meint, eine so krause Zusammenstellung wie *G*-dur, *C*- und *F*-dur etc. sei zu **Mozarts** Zeiten unerhört gewesen. — Giebt man dies auch im allgemeinen zu, so kann doch im einzelnen Falle, durch die besonderen Umstände die ein einzelnes Werk veranlassten, hiervon eine Ausnahme gar wohl begründet werden. Ist es mir erlaubt, meine eigene Vermuthung über die Entstehung der fraglichen Missa auszusprechen, so erinnere ich daran, wie Mozart sich in seinen früheren Jahren oft wochenlang in Klöstern und Abteyen wohlgefiel, und ich halte es für wahrscheinlich, dass er in einer solchen Abtey, bei Gelegenheit eines grossen Kirchenfestes, dem Abt und den Mönchen zu Gefallen, diese Messe gesetzt, und auf diese Weise die bei ihnen gefundene freundliche Aufnahme vergolten habe. Dabei lässt es sich nun leicht den-

---

ies Besondere, wahrscheinlich zu Gebote stehenden Aufschluss offen und genau zu geben.

d. Red.

ken, dass er einzelne, schon früher componirte Stücke benutzt, und mit dem neuen Werke verbunden habe, und dass dies die Veranlassung zu der geringen Mannigfaltigkeit der Tonarten gewesen.

Aus eben dieser Hypothese erklärt sich denn auch manches Andere Auffallende in der vorliegenden Missa, bei der niemals vergessen werden darf, dass sie ein Gelegenheitsstück war, dessen Herausgabe der Verfasser vielleicht nie beabsichtigte, und bei dessen Composition er sich nach Zweck, Ort und Gelegenheit bequemen musste. Bekanntlich waren nämlich in den Klöstern und Abteyen jener Zeit oft sehr gute Instrumentisten und Sänger, die in einer Messe ein Solo zu singen oder zu spielen wünschten, welcher Aufforderung der Meister, seinen Verhältnissen nach, zu genügen geneigt seyn konnte; woher denn das *Benedictus* entstanden seyn mag, welches Herr von Seyfried für ein Menuetthema erklärt, ohne zu bedenken, dass in jenen Zeiten Rouladen gar sehr gebräuchlich waren, und ein Bass-Solo wie das im *Benedictus* für sehr schön galt.

Überhaupt hätte nicht ausser Acht gelassen werden sollen, dass man an nachgelassene Werke niemal so strenge Auffoderungen machen darf, wie an die vom Verfasser selbst der Publicität Übergebene, weil Ihnen theils die letzte Vollendung noch gebricht, theils auch der Verfasser sie noch nicht selbst für die Öffentlichkeit bestimmt hatte.

Bonn im Nov. 1826.

N. Simrock.

Auflösung der *Räthsel - Canons* von *Friedr. Kuhlau.*

Zur Seite 25 des 5. Bandes (Heft 17) der *Cäcilia.*

Auf dem beiliegenden Notenblatte sind, als Fig. III, IV u. V, zur leichteren Übersicht, unter *a.*) noch einmal die Aufgaben selbst, und unmittelbar darunter unter *b.*) die Auflösungen, zu sehen.

V. Zu Nr. ~~III.~~) Die eine Stimme singt den Canon *a* grade aus, die andere mit verkehrtem Blatte. (*Cäcil.* 3. Bd. (Heft 12,) S. 304.) Die Wirkung zeigt die Fig. *b.*)

Zu Nr. IV.) Bei diesem achtundzwanzigstimmigen Canon treten im 2ten Takte die zweiten vier Stimmen eine Terz tiefer ein, im dritten Takte die dritten vier Stimmen eine Quinte tiefer, und so fort bis 28 Stimmen da sind.

III. Zu Nr. ~~V.~~) Die zweiten drei Stimmen dieses zwölfstimmigen Canons treten im zweiten Takte ein, und spielen jeden Takt der ersten drei Stimmen rückwärts, die drei folgenden wieder grade, und die drei letzten wieder verkehrt. Übrigens gehet dieser Canon auch im Ganzen rückwärts. †

Fr. Kuhlau.

† Mit der vorstehend vom Herrn Verfasser gegebenen Auflosung der Aufgabe V, kommen die von Herrn *X. C. Hartig* eingesendeten beiden Losungen im Wesentlichen überein, welche wir unter Ziffer V *c* und *d* mit abdrucken lassen. *d. Red.*

mo - res! Vi - va - mus omnes sic'

- res! Vi - va - mus om nes sic'

ol - lo' a - mant can - tum'

u.s.w.

u.s.w.

Nachtrag zur

Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem, allen Verehrern Mozarts gewidmet, vom *Abbé Stadler.* Wien 1827, bei Tendler und v. Manstein.

Mit Erläuterungen mitgetheilt von Gfr. Weber.

So wie ich es mir bisher zur Aufgabe gemacht, jeden von irgend einer Seite bekannt werdenden näheren thatsächlichen Aufschluss über den befraglichen Gegenstand in diesen Blättern mitzutheilen, so säume ich auch nicht, ein Gleiches in Ansehung derjenigen Aufschlüsse zu thun, welche das durch die Überschrift bezeichnete, so eben erscheinende weitere Schriftchen des Herrn Abbé Max Stadler enthält, wobei ich mich übrigens wieder so viel wie nur immer möglich auf das Thatsächliche beschränke, in welcher Hinsicht sich in dem Schriftchen zwar des Neuen nicht Vieles, dagegen aber desto lebhaftere Bestätigungen und Beurkundungen desjenigen finden, was wir bereits in H. Stadlers erster Schrift als Thatsache erwähnt gefunden. Es scheint mir um so nöthiger, treu und genau zu bezeichnen und darzustellen, *was* diese Schrift denn eigentlich enthält und besagt, da dieselbe von Manchen — sei es aus Misverstand oder sonst, — dem Publicum mit gewaltigem Jubel als eine Beurkundung von Dingen präsentirt wird, welche sie gar nicht enthält: als eine Beweisführung welche jeden Zweifel an der gänzlichen Echtheit des befraglichen Werkes niederschlage! — was freilich kaum zu begreifen ist, indem von einer Beurkundung dieser Art — kein Wort darin steht.

§ 1.

Ich referire zuerst die factischen Bestätigungen des bisher Bekannten, und demnächst des Neue.

Es ist und bleibt wahr, so betheuert uns der H. Verfasser aufs Neue, dass Mozart sterbend das Requiem unfertig, und grade in dem Grade unfertig hinterlassen hat, wie Herr Stadler es uns in seiner ersten Schrift bestättigt und betheuert hatte, oder, was ebenfalls ganz dasselbe ist, wie ich es angegeben hatte. Es ist und bleibt wahr, so versichert Hr. Stadler fortwährend, dass Süssmayer alles das en und zu dem Requiem gemacht und ganz von seiner Composition hinzugefügt hat, was derselbe in jenem Briefe erzählt, und es ist also an dem Requiem nicht einmal so Vieles echt, als ich (namentlich in Ansehung des *Sanctus*, des *Osanna*, des *Benedictus*, und der Einleitung des *Agnus Dei*) vermuthet hatte (und noch jetzt glaube, welches letztere jedoch nicht hierher gehört.)

Von den fünf Haupttheilen der Seelenmesse:

I. Requiem,
II. Dies irae,
III. Domine,
IV. Sanctus,
V. Agnus dei,

fanden sich, nach Herrn Stadlers Versicherung, Mozartsche Manuscripte nur vor:

I. zum Requiem: *das Requiem* und *Kyrie*,
II. zum Dies irae: *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa*, dieses aber nur bis zum 8. Tacte inclusiv,
III. zum Domine: *Domine* und *Hostias* bis *Quam olim da capo*,
IV. zum Sanctus mit *Osanna*, sowie zum *Benedictus* und wieder *Osanna*: gar Nichts,
V. zum Agnus Dei nebst *Lux aeterna* und *Cum sanctis*: gleichfalls Nichts.

Alles also ganz und aufs Buchstäblichste genau so, wie ich es gleich in meinem ersten Aufsatze angezeigt hatte, † oder, was dasselbe ist, ganz wie es der Sussmayersche Brief besagt, den ich ebendort buchstäblich wieder abdrucken liess, und welchen dann auch H. Stadler aber-

† *Cäcil.* Heft 11, S. 209; — *Ergebnisse* S. V.

mals ganz gleichlautend abdrucken liess, um die buchstäbliche Wahrheit desselben zu betheuern, † wozu er übrigens jetzt nur noch die Versicherung hinzufügt: Dieses alles sei zwar unzweifelhaft, ich aber hätte es vergessen gehabt, hätte gar nicht gewusst, dass Mozart über der Composition des Requiem gestorben sei, (!) welche Unwissenheit daher rühre, dass ich zur Zeit als Mozart starb nicht in Wien gewesen. — —

„Wäre", so schreibt er Seite 6, „Herr Weber damahls in „Wien gewesen, so würde er leicht erfahren haben, dass „Mozart während dieser Composition gestorben, dass „Süssmayr das *Sanctus* u. s. w. hinzugesetzt, dass bey der „ersten Aufführung allen Sängern und Instrumentisten „genau bekannt war, was von Mozart, was von Süssmayr herrühre, dass sich diese Kenntniss von der ersten „Aufführung durch viele Jahre bis heute fortgepflanzt, „dass dieses Requiem zwar unter dem Nahmen Mozart „gedruckt worden sey; diess aber dem Ganzen um so „weniger schaden könne, da Mehrere, und Herr Weber „selbst in Süssmayr's Arbeit Mozart zu erkennen glaubten. *A potiori fit denominatio.* Nun aber hielt sich „Herr Weber weit von hier auf, hörte anfangs wenig „von diesem Requiem, hörte vielleicht niemahls eine „richtige Ausführung desselben, und so konnte freylich „eine Sache, die an andern Orten noch im frischesten „Andenken ist, bey ihm in Vergessenheit sinken und untergehen". —

§ 2.

So wie Herr Stadler hier bezeugt, was nicht von Mozart ist, so zählt er nachher ebenfalls wiederholt auf, von welchen Stücken sich wirklich Mozartsche Manuscripts vorgefunden haben. S. 16-17:

„Die Hauptfrage ist: hat Mozart das bekannte *Requiem, Kyrie, Dies irae, Tuba mirum, Rex, Recordare*, „*Confutatis, Lacrymosa* 8. Tact, *Domine, Quam olim*, „*Hostias, quam olim da Capo* selbst geschrieben oder „nicht? Ja, er hat Alles selbst wirklich geschrieben."

welches Alles also ebenfalls ganz Unbedingteste mit dem vorstehend aufgestellten Verzeichnisse der echten und un-

† Vertheid. der Echtheit S. 29.

echten Stücke und überhaupt ganz mit dem öftererwähnten Süssmayerschen Briefe übereinstimmt.

§ 3.

Was die Beschaffenheit der von Mozart selbst hinterlassenen Manuscripte zu den obigen Numern *Requiem* bis zum 8. Tacte des *Lacrimosa* und *Domine* bis *Quam olim da Capo* angeht, von welchen Herr Stadler früher versicherte, Alles verhalte sich ganz so wie Süssmayers Brief besage, nämlich Mozart habe

„zu dem *Requiem* samt *Kyrie*, — *Dies irae* — *Domine* „*Jesu Christe* — die 4 Singstimmen und den Grundbass „samt der Bezifferung ganz vollendet; zu der Instrumen-„tirung aber nur hie und wieder das Motivum angezeigt. „Im *Dies irae* war sein letzter Vers — *qua resurget ex* „*favilla* und seine Arbeit war die nämliche, wie in den „ersten Stücken",

so nennt er jetzt das Manuscript, wenigstens des Dies irae, ein vollständig ausgeschriebenes, dessen nicht ausgeschriebene Noten ein jeder nicht ganz unwissende Notist hätte ausfüllen können. Er beruft sich, zum Belege dieser Versicherung, auf die, theils in Urschrift, theils in einer von ihm selbst bald nach Mozarts Tode gefertigten Abschrift, vor ihm liegenden Manuscripte, und darauf, dass eine Menge sehr ehrenwerther Herrn, die er alle nennt, ihm bezeugt haben, dass sich Alles so verhalte, wie — er es früher angegeben hatte.

Je dankenswerther dieser neue Aufschluss ist, desto mehr ist zu bedauern, einestheils dass H. Stadler uns nicht angiebt, warum er von jener seiner Abschrift bisher geschwiegen hatte? — theils auch, dass er das Original-Manuscript des Requiem mit *Kyrie* nun einmal nicht hat finden können, — so wie auch, dass seine jetzigen Betheuerungen über den Grad der Ausführlichkeit des Manuscriptes denn doch nicht auf die vorstehend angeführte von ihm selbst als vollkommen richtig betheuerte Beschreibung passen. †

† Vergl. auch Heft 16, S. 298, — *Ergebn. S.* 42.

Doch wir wollen, ohne über all diese Dinge viel zu grübeln, es lieber kurz machen, und dem Herrn Stadler gern auch wieder seine jetzige ganze Behauptung, grade so wie seine frühere, gänzlich glauben, und wollen die ganze, die Beschaffenheit der Mozartschen Manuscripte beschreibende Stelle buchstäblich hierhersetzen:

„Nun aber habe ich bereits in meiner ersten Schrift „gezeigt, dass *Lacrimosa* 8. Tact, *Domine* mit dem *quam* „*olim*, *hostias*, *quam olim da Capo* wirklich in Parti„tur von Mozart's Hand geschrieben existire, die ich „öfter durchgesehen habe. Jetzt aber kann und muss „ich noch hinzufügen, „dass ich mir, bevor noch das „Werk aus einer Abschrift in Leipzig gedruckt ward, „aus der Urschrift, aus der originellen Partitur, aus „der eigenen Handschrift Mozart's sowohl das Requiem „und Kyrie, als auch das ganze *Dies irae* mit allen Thei„len bis *Lacrimosa* ebenfalls in Partitur für mich abge„schrieben, und bis jetzt sorgfältig als die wichtigste „Urkunde aufbewahrt habe. Überdiess war ich endlich „so glücklich, selbst diese Urschrift, die Partitur Mozart's „vom ganzen *Dies irae*, bis *Lacrymosa*, von einem Freun„de in der Charwoche dieses Jahres zu erhalten. Das Re„quiem und Kyrie, welches ich mir aus der Urschrift in „Partitur abschrieb, besteht aus 5 Bogen; jedes Blatt hat „von Mozart's Hand seine eigene Nummer von Nr. 1 bis „inclusive Nr. 10. Die nunmehr in meinen Händen be„findliche Urschrift des *Dies irae* besteht aus 11 Bogen, „von Nr. 11 bis Nr. 32. Das *Lacrymosa* fängt Nr. 33 an; „*Domine quam olim, Hostias quam olim da Capo* haben die „Nummern von 34 bis 45, und befinden sich in den Händen des „ersten Hofkapellmeisters Joseph Eybler. Alle diese Bogen „sind nun wahrlich keine Skizzen, die Süssmayr nach Herrn „Weber's Meinung erhalten haben soll. Sussmayr hat nie„mahls das Wort Skizzen gebraucht. Sie sind eine vollstän„dige von Mozart's eigener Hand verfertigte Partitur. Jeder „einzelne Satz ist von Mozart selbst vom Anfange bis zu „Ende ausgearbeitet, so zwar, dass Süssmayr von dem „Seinigen nichts hinzuthun, noch weniger Etwas verun„stalten konnte. Ein jeder nicht ganz unwissende Notist „hätte eben dasselbe leisten können, was Süssmayr, der „überdiess Mozart's schriftliche und mündliche Anleitung „genoss, geleistet hat; und welches nichts anderes war, „als die Begleitung hier und dort fortzusetzen, die Mo„zart zwar vorgeschrieben, aber nicht überall ausge„schrieben hatte. Alle von Herrn Weber getadelte Stel„len, z. B. die Melodie im *Tuba mirum*, das *Confutatis* „u. s. w. hat Mozart selbst geschrieben. Wenn dieses „*Dies irae* nicht eine vollständige Partitur genannt werden

„kann, so müsste man alle von den Tonsetzern zum Ab„schreiben gegebenen Sätze nicht Partituren, sondern „Skizzen nennen. Kaum hatte ich diese Urschrift des „*Dies irae* in meine Hände bekommen, als ich unverweilt „dieselben wahren Kennern der Mozart'schen Handschrift „vorzeigte, welche sogleich auf den ersten Blick sie er„kannten, die Genauigkeit Mozart's in der Durcharbei„tung, Bezifferung u. s. w. bewunderten, sich herzlich „über diesen Fund erfreueten, und mir das Zeugniss er„theilten, dass Alles, was ich in meiner Vertheidigung „davon anführte, auf's Genaueste sich so verhalte. Es „sind: Herr Beethoven, Herr Eybler, erster Hofcapell„meister, Herr Gänsbacher, Domcapellmeister, Herr Hof„rath von Mosel, Herr Hofrath von Kiesewetter, Herr „Baron von Doppelhof, Dier, Herr von Smezcall, die Her„ren Streicher, Treitschke, Gyrowetz, Haslinger, Carl „und Joseph Czerny, Leidesdorf, Randier, die beiden „Hoforganisten Sechter und Assmayr, und nebst vielen „Andern auch der hier anwesende Sohn Mozart's, Wolf„gang Amade."

§ 4.

Wir wollen gar nicht an der Wahrheit der Versicherung zweifeln: dass alle die genannten Herrn einmüthig das, was hier Hr. Stadler ihnen in den Mund legt, wirklich und in diesem Umfange wie wir es jetzt aus seinem Munde hören, ihm, auf seine Auffoderung, bejaht haben. Wir wollen es sogar als historisches Zeugniss respectiren: wir wollen aber doch auch seinen Inhalt genau betrachten.

Wir wollen also fürs Erste nicht verkennen, dass es nur vom Dies irae spricht, nicht auch vom Kyrie, Domine, etc. (das ganze Sanctus mit *Osanna* und *Benedictus* etc. und das Agnus Dei bleiben ohnedies fortwährend als Süssmayers eigene Arbeit anerkannt.)

Überhaupt aber enthält das Zeugniss dieser Herrn: es verhalte sich in Ansehung der Partitur des Dies irae Alles so, wie Herr Stadler in seiner vorigen Schrift angabe, durchaus nichts Anderes als ein Zeugniss der allergenauesten Richtigkeit *meiner* Angaben; indem alle von Hrn. Stadler in seiner ersten Schrift behauptete Thatsachen ja durchaus nichts an-

deres sind, als die lautesten Bestätigungen meiner früheren Vermuthungen!! † — Wenn a = b, und b = c, so ist ja doch bekanntlich auch c = a.

§ 5.

Wie sehr übrigens das erwähnte Zeugnis im Ganzen richtig sein mag, so ist doch im Einzelnen jetzt wenigstens Eine Unrichtigkeit nicht zu verkennen, indem dasselbe den Umstand unberücksichtigt lässt, dass in dem DIES IRAE, von welchem es eben spricht, das Posaunensolo in ein Fagottsolo verfälscht ist, †† welches Hr. Stadler in seiner ersten Schrift verschwiegen hatte, jetzt aber, S. 15, selbst bekennen muss, mit den Worten: „Seite 341 ††† behauptet Herr Weber, dass der Fagott„gesang im *Tuba mirum* nicht acht sey. Hierin hat er „vollkommen recht. Mozart hat laut Urschrift die Be„gleitung des Bassoln der Posaune allein zugetheilt, wel-

† Herr Stadler hatte mir zwar angedichtet, ich hätte behauptet, das ganze Requiem sei blos nach Mozartschen Papierschnittseln zusammengesetzt, und nun scheint er sich zu freuen, dass die Zeugnisse der genannten Herrn diese Behauptung widerlegten: Allein bekanntlich hatte ich nie behauptet, Mozart habe überall nichts als blosse Schnittselchen hinterlassen, welche unrichtige Andichtung ich schon im 16. *Cäcilienhefte* S. 318, *Ergebnisse* S. 62, niedergeschlagen habe. Nur vom SANCTUS mit *Osanna* und *Benedictus* und vom AGNUS hatte ich geglaubt mit Wahrscheinlichkeit behaupten zu können, Mozart möge zu diesen, wahrhaft Mozartschen Geist verrathenden Numern, wenigstens Schnittselchen hinterlassen haben: was jedoch Herr Stadler nicht zugeben will; — was aber die übrigen Numern angeht, so habe ich ja überall angenommen, dieselben seien so beschaffen, wie der Süssmayersche Brief sie beschreibe und wie es auch H. Stadler in seinem ersten Aufsatze behauptet hat, — wie ich denn überhaupt nie auch nur eine einzige der von H. Stadler angegebenen Thatsachen in Zweifel gezogen habe.

†† *Cäc.* 16, S. 47 u. 54. — *Ergebn.* S. 303 u. 310.

††† *Cäcil.* Heft 16, S. 341, — *Ergebnisse* S. 85.

„che auch zugleich mit der Bassstimme bey eintretendem „Tenorsolo schweigt. Auch Süssmayr hatte in seiner Partitur keinen Fagott, sondern nur die Posaune im *Tuba* „*mirum.* Wie sich also dieser in den Ausdruck eingeschlichen, ist mir unbekannt.“

Es ist also nicht wahr, dass sich Alles so verhält, wie uns Hr. Stadler in seiner vordern Schrift, unter den heiligsten Betheurungen grösster Aufrichtigkeit, erzählt hatte; — es verhält sich nicht so, wie er selbst noch in der vorliegenden neuesten, S. 9, behauptet:

> „Die Melodien im *Tuba mirum* ... hat Mozart selbst „geschrieben.“

Die mehrfachen, bereits früher erwähnten Varianten † sollen hier nicht einmal wiederholt gerügt werden.

Endlich wird man nicht übersehen, dass die Thatsache immer wahr bleibt, dass Mozart über der Arbeit weggestorben, derselben also unmöglich die letzte Feile hatte geben können, — dass man von einem Werke, das der Verfasser noch nicht als sein Werk aus der Schreibstube hinaus gegeben, nie sagen darf, er habe es, zumal in diesem Zustande, als das seinige hinaus gehen wollen, †† — und dass Hr. Stadler selbst, S. 16, deutlich zu

† *Cäc.* 16, S. 298, 303, 304, 309, 310, etc. — *Ergebn.* S. 42, 47, 48, 53, 54, etc. Die mit *M* und *S* bezeichnete André'sche Ausgabe welche so eben erscheinen wird, wird die Details näher angehen: Wie? das wissen wir schon im Allgemeinen aus Hrn. André's Briefe:

„so hat sich F. M. Sussmayer in Nro. 1 des 4. Jahrg. „der Leipz. mus. Ztg.“ (das ist nämlich der Süssmayrsche Brief)· „über seine Theilnahme am „Mozartschen Requiem — und was demnach seine musikalische Arbeit dieses Werkes betrifft — ganz richtig ausgesprochen..... Von Mozart „selbst existirt nur ein Entwurf dieser, wahrscheinlich in den 1780r Jahren geschriebenen und „unvollständig hinterlassenen Composition.“

Also auch hier, so wie überhaupt von allen Seiten, überall Übereinstimmung!

†† *Cäcil.* Heft 16, S. 274; *Ergebnisse* S. 28.

vorstehen gibt, ihm selber sei es, so gut als mir, bekannt, dass dieses Requiem, (wie schon oft erwähnt, und nun nächstens bekannt werden wird,) nie ein Mozartsches Requiem hatte werden sollen, sondern etwas ganz Anderes; und zwar etwas, wofür es jedenfalls noch Millionenmal so gut gewesen wäre, hätte der beeilte, gedrängte, todkranke Mann, um seine, bereits durch doppelte baare Vorausbezahlung honorirten Verpflichtungen endlich doch zu erfüllen, auch nur halb so Herrlich es zusammengesetzt, als er in den vorliegenden Manuscripten gethan. †

§ 6.

Das bisher Referirte ist der vollständige Gesammtinhalt dessen, was die neue Stadlersche Schrift an Thatsachen über den befraglichen Gegenstand erzählt und betheuert.

Das Resultat ist demnach immer wieder kein anderes, als: dass all das, was ich ursprünglich als mir wahrscheinliche Vermuthung ausgesprochen, immer von neuem als historische Gewissheit hervortritt, und zwar in einem solchen Grade, wie ich es mir, als ich meine Vermuthungen zuerst niederschrieb, gar nicht hätte traumen lassen; nur mit dem Unterschiede, dass Herr Stadler die Unechtheit noch *mehrer* Stücke behauptet, als ich ihm glauben mag, nämlich auch des ganzen *Sanctus* und *Osanna*, des ganzen *Benedictus* und des ganzen, theils aus Süssmayerscher eigner Composition, theils aus einer von diesem letzteren beliebten Wiederholung aus dem *Requiem* und *Kyrie*, zusammengesetzten *Agnus Dei*.

§ 7.

So wenig ich hiernach meinerseits ein Interesse dabei haben kann, Zweifel rege zu machen gegen die Glaub-

† *Cäcil.* Heft 16, S. 274, 275, 276, besonders 34n; — *Ergeln.* S. 18, 19, 20, besonders 84.

würdigkeit des Herrn Abbé Stadler, dessen Zeugniss meine Vermuthungen als Gewissheit betheuert, so glaube ich mich doch verpflichtet, um in Allen Stücken ganz rucksichtlos zu sein, der Wahrheit zur Steuer auf folgende Umstände aufmerksam machen zu müssen.

Dass Hr. Stadler von seiner selbstgefertigten Abschrift der Mozartschen manuscripten Stücke in seiner ersten Schrift keine Erwähnung gethan, — dass er dort die Echtheit des ganzen *Tuba mirum* uneingeschränkt gegen mich aufs befügste betheuerte, indess er doch jetzt gestehen muss, dass grade das von mir angefochtene Fagottsolo verfälscht ist, was er aus seiner eigenhändigen Abschrift wissen musste, und doch verschwieg, † — beweiset immerhin, dass man sich auf die unbedingte Unfehlbarkeit wenigstens seines thatsachlichen Gedächtnisses nicht ganz verlassen darf.

Er versichert ferner, S. 16, das in Hrn. André's Händen in Urschrift befindliche und dort seit vielen Jahren gedruckte Mozartsche Tagebuch seiner Compositionen habe er oft in Händen gehabt; es sei dies in Gerbers Nachtrag zu seinem Lexikon abgedruckt. — Die ganze musikalische Welt aber, welche die Andréische Ausgabe des befraglichen Tagebuches in Händen hat, weis, dass dieses etwas ganz Anderes ist, als das trockene Titelverzeichnis bei Gerber S. 488. — Auch diese irrige Versicherung des Hrn Verfassers zeigt immerhin, dass sein Gedächtnis in Ansehung der Beschaffenheit des Tagebuches, welches er doch so oft in Händen gehabt, ihn auch hier wieder verlassen und getäuscht hat.

Und dass Hr. Stadler überhaupt in Ansehung seiner factischen Annahmen und der Quellen aus welchen er solche schöpft wenigstens nicht äusserst sorgfältig ist, bewei-

† Selbst in der jetzt vorliegenden Schrift hatte er uns noch S. 9 betheuert „Alle von Herrn Weber getadelten Stellen, z. B. die Melodie im *Tuba mirum* etc., „hat Mozart selbst geschrieben."

sei selbst der an sich sonst freilich ganz uninteressante Umstand, dass er S. 16 als Thatsache annimmt, ich sei ein Schüler Voglers. — (Ich habe nie auch nur den entferntesten Unterricht von Vogler weder schriftlich noch mündlich gehabt; — dieselbe unrichtige Notiz steht in Stöpels Geschichte der Musik, nebst mehren ähnlichen, und wenn ich nicht irre auch in einer früheren Auflage des beliebten Conversations-Lexikons: woraus es Hr. Stadler vielleicht geschöpft hat.) †

§ 8.

Nachdem ich mich vorstehend ganz und ausschliesslich auf das Thatsächliche beschränkt, glaube ich, das in der vorliegenden Schrift enthaltene, die anerkannte Thatsache nicht ändernde Raisonnement, nur sehr kurz berühren zu dürfen, und jedenfalls ohne die, auch diesmal wieder sehr grosse Heftigkeit des Hrn. Stadler zu theilen.

Seien wir doch vernünftig! und verständigen uns vor Allem darüber, über Was wir denn eigentlich streiten!

Es liegen in Allem nur drei Fragen vor.

I) Zuerst die Thatfrage: Was und wie Viel ist am Mozartschen Requiem von Mozart componirt?

II) Die zweite Frage ist: ob man demnach das Mozartsche Requiem ein ächt mozartisches Werk heisen müsse?

---

† Nebenbei bemerkt sagt er auch S. 16: „Ich schätze „Herrn Weber als Advocat, als guten Hausvater" u. s. w. Ich weis nicht, woher der Hr. Verfasser meint, ich sei Advocat, was er doch so unbefangen als Thatsache annimmt, und mich sogar als Advocaten u. s. w. schätzen will, — so wie gar auch als guten Hausvater. — —

III) Ob alle Stellen des Werkes ganz Mozarts würdig, und das ganze Werk sogar „sein vollkommenstes" zu nennen sei.

Ueber die erste und Hauptfrage, über die Thatfrage, sind wir einig: ich habe dem Herrn Stadler darin nie, er mir noch weniger widersprochen. — Nur über die beiden andern Fragen denken wir verschieden; diese unsere bloss Meinungsverschiedenheit ist aber meines Erachtens, eben weil es sich dabei blos um Meinungen handelt, etwas ziemlich Unwichtiges und der Welt Gleichgültiges: — denn

Zu I) Wenn die Sache sich thatsächlich so verhält, wie ich sie als wahrscheinlich annehme und Hr. Stadler sie als gewiss betheuert, und wenn also durch Hrn. Stadlers gewichtiges Zeugnis die Thatsache aufs Reine gebracht ist, dass zu dem Mozartschen Requiem die und die Stücke von Mozart in so und so beschaffener Partitur hinterlassen, die und die Stücke aber von Süssmayer selbst dazu componirt worden sind, — wenn, sag ich, diese Thatsachen im Reinen sind, so ist damit, wie mich dünkt, dasjenige, was die Welt interessiren kann, abgethan, indem der Welt nur deren gelegen sein kann, zu wissen, wie die Sache sich verhält, indess ihr wenig daran liegen wird, zu hören, was, unter diesen feststehenden Thatumständen, Herr Stadler, oder ich, weiter über die Sache raisonniren, und was Er, oder ich, über die beiden andern Fragen denken, meinen, streiten, u. s. w.

Eben darum halte ich es denn auch für schuldige Bescheidenheit, die Kunstwelt wenigstens nicht durch breite Erörterungen noch mehr zu ermüden, als ihr bereits, leider! nur gar zu sehr wiederfahren ist! — Ich bemerke also, nur andeutend, noch Folgendes.

§ 9.

Zu II) Der Herr Verfasser behauptet, nicht ohne Scharfsinn, seine fortwährende Meinung, das Requiem müsse, ungeachtet es von Mozart unfertig hinterlassen, von ihm nicht zur Herausgabe bestimmt, von Sussmayer ausgearbeitet und mit ganzen Numern von seiner eigenen Composition ausgestattet, auch nachher zum Theil noch weiter verfälscht worden, — dennoch ein ganz echtes Werk Mozarts heissen. Die beredte Art wie er diese seine Idee Seite 12 ausführt, verdient buchstäblich hier eingerückt zu werden.

„Wer hat wohl," schreibt Hr. Stadler, S. 12, „dem grossen Mozart übel gedeutet, dass er ein Motiv zu seinem *Misericordias* von seinem Meister Eberlin wählte? Wer würde wohl wagen, die Composition der Zauberflöte ihm abzusprechen? Indessen ist allgemein bekannt, dass Schikaneder ihm manche Melodie, wie z. B. der Vogelfänger bin ich; bey Männern u. s. w. vorsang, welche Mozart als Mozart auffasste, und zu Papier brachte. Noch mehr, Mozart hat in dieser Oper einen Choral eingeschaltet, der nicht seine Erfindung war; aber auch zur Begleitung desselben wählte er eine Idee des berühmten Seb. Bach. Um dem Herrn Weber die Mühe zu ersparen, durch Briefe Bach's Choral aufsuchen zu lassen, will ich ihm auf Kirnberger's Kunst des reinen Satzes, Berlin 1774, Seite 243 hindeuten. Nur ist noch zu bemerken, dass Mozart zu eben diesem Choral schon vorher eine ganz andere Begleitung von ihm selbst setzte, die ich in seiner Handschrift besitze. Allein Mozart wusste in seinen letzten Lebensjahren die grossen Meister noch so zu schätzen, dass er Ideen von ihnen, seinen eigenen vorzog. Wer beyde Chorale mit einander vergleicht, wird die Verschiedenheit dieser herrlichen Begleitung von selbst einsehen. Auch Joseph Haydn studierte fleissig die alten Classiker. Wie sehr deutet sein: es werde Licht, in der Schöpfung auf jenes vom Hendl in Samson? wie ähnlich sind seine Bassarien in den Jahrszeiten den Händlischen im Judas Machabäus? Durch dergleichen Studien sind Haydn und Mozart wirklich in das Heiligthum der wahren Kunst eingedrungen. Überhaupt lehret uns die Geschichte der Musik, dass bey Entstehung der figurirten Musik die ersten Meister immer einen einfachen Choralgesang wählten, den sie als *Cantus firmus* mit mehreren Stimmen begleiteten. Sie lehret uns, dass lange vor Pranestini die ersten Meister in Niederland Hobrecht, Ockenheim, *Josquin des prés*, Mouton u. s. w. zu ihren Messen sogar

„weltliche Melodien wählten, welche sie contrapunctisch „und canonisch begleiteten, als: *Malheur me bat depuis qu'une Jeunes fille, Princesse d'amorette* „*etc.* Die Geschichte lehret uns, wie von Zeit zu Zeit eine Idee „von einem Meister zum andern überging, wie alle, z. B. „Bach und Händl, ihre Vorgänger hatten, wie Haydn und „Mozart das Vorhergehende auffassten, erweiterten, und „immer auf höhere Gipfel der Kunst führten. Wer wird „wohl behaupten, dass alle diese, blosse Abschreiber, „oder Nachahmer gewesen?" — (Davon war noch nie die Rede. — Weiterhin folgen denn Ausfälle gegen mich und meine geringfügigen Leistungen im Fache der Composition, welche wenigstens hierher, in die Erwartung der Beweise nicht, gehören.)

In wiefern jenes Reisonnement bündig ist, oder nicht? soll hier nicht vollständig ausgeführt werden. Nur Eine bei dem selbstgewählten Beispiele bleibende Frage möge dem eigenen Urtheile eines Jeden einige Gesichtspunkte eröffnen.

Wenn Mozart seinem Schwager Schikaneder die Freude machte, sich von demselben die Weisen zu den besagten zwei Musikstückchen der Zauberflöte angeben zu lassen, und aus diesen Ideen dann die Tonstücke bildete, z. B. Papageno's Vogelstellerliedchen, so wird gewiss, wie Herr Stadler sehr richtig bemerkt, Niemand sich einfallen lassen, die Zauberflöte darum für ein nicht echtes Werk Mozarts erkennen zu wollen, weil Mozart in dies grosse Werk jene Weisen Schikaneders aufgenommen hat, oder die *Clemenza di Tito* darum unecht zu schelten, weil Mozart Mehres dazu von Süssmayer unter seiner Aufsicht arbeiten liess, und solches denn in seine Oper aufnahm, u. s. w. — Hat denn aber Mozart in sein Requiem eine Süssmayersche Idee *aufgenommen*? Schikaneder hatte ihm ein Liedchen vorgesungen, Mozart es geprüft, konnte, was ihm daran nicht recht war, ändern und bessern, und liess denn was ihm davon gut genug war, bestehn, kurz, um mich Herrn Stadlers sehr passender Worte zu bedienen, Mozart fasste es als Mozart auf, er passte es dann selber in sein Werk ein, und Er selbst gab dann die Oper der Kunstwelt als Sein fertiges Werk

hin: hier wird freilich kein vernünftiger Mensch von Unechtheit reden. Wer würde wohl, spreche ich gern mit Hrn. Stadler, es wagen, Mozarten die Composition der Zauberflöte darum abzusprechen, weil er zwei ihm von Schikaneder vorgesungene Melodien zum Vogelstellerliedchen und zum Duettino in seine Oper aufnahm? — Nein! Darum wahrlich Niemand! — Wie aber stunde die Sache, wenn Schikaneder erst nach Mozarts Tode das Vogelstellerliedchen ganz hinzu componirt, und eingeschoben hätte? — würde auch alsdann noch ein vernünftiger Mensch hier die Echtheit behaupten? — Und wenn Mozart etwa gar schon gestorben wäre, als er nur erst etwa den ersten Act der Oper unfertig niedergeschrieben gehabt, — und wenn dann Schikaneder diese wenigen Manuscripte zu einer Oper, genannt Zauberflöte von Mozart, verarbeitet, alles noch nicht Componirte, also ganze, grosse, lange Numern, ganze Hauptabtheilungen, hinzucomponirt, am Ende des Stückes aber, als Final, die Musik der Introduction, mit anderen Textworten wiederholt, — übrigens nebenbei die von Mozart gesetzten Posaunen in Fagotte verwandelt und die Zauberflöte in solcher Zurichtung herausgegeben hätte u. dgl. — und wenn er damals selbst so ehrlich gewesen wäre, Obiges schriftlich zu bekennen, und der Verleger der Zauberflöte selbst so ehrlich, dieses Bekenntnis Schikaneders öffentlich bekannt zu machen? — würde auch dann der Zauberflöte der Name Echt gebühren? —

Das ist die Frage II.) — Ich meine: Nein! Hr. Stadler meint: Ja! — Lasset uns über Namen nicht weiter streiten.

§ 10.

Zu III.) Noch Weniger es als über die zweite Frage, ist jetzt noch zu sagen über die dritte: ob alle Stellen des Werkes ohne Ausnahme ganz Mo-

zarte würdig, ja das ganze Werk sogar „sein vollkommenstes“ † zu nennen sei?

Dass einige, und welche einzelne Züge, mir eines Mozart nicht würdig scheinen, habe ich ausführlich, und mit den, diese meine innigste Überzeugung befestigenden Gründen belegt, in meiner zweiten Abhandlung †† wiederholt ausführlich ausgesprochen. Meines Wissens ist seitdem eine Widerlegung dieser meiner Ansichten nirgendwo geliefert worden. Auch Herr Stadler hat Nichts darauf erwiedert.

Er ist vielmehr wie es scheint der Meinung, jeder Zweifel gegen die unbedingte gänzliche Tadellosigkeit und Herrlichkeit und Vortrefflichkeit auch der beanstandeten Stellen sei schon dadurch ausser allem Zweifel gesetzt, dass dieselben echt seien. — Das Argument heisst also: Das Requiem *ist* echt, und *folglich* ist auch Alles darin Mozarts würdig und vollkommen wurdig.

Wir wollen, wie schon erwähnt, über den Namen *Echt* nicht streiten, wir wollen ferner sogar annehmen, alle befraglichen Stellen seien wirklich, und sogar ganz so wie sie uns im gedruckten Requiem gegeben worden, von Mozart selbst niedergeschrieben, wir wollen annehmen, das Fagottsolo im *Tuba* wäre nicht verfälscht, und alle anderen seien gleichfalls unverfälscht: — so frage, selbst all dieses angenommen, ein jeder sich selbst, in wiefern doch ein solches Argument wie das obige bündig wäre? —

Dass es an sich selbst gar kein Argument, sondern nur eine Autorität wäre, will ich gar nicht geltend machen, indem nicht leicht irgend jemand bereitwilliger sein kann als ich, sich vor Mozarts Autorität zu beugen,

† S. H. Stadlers Vertheidigung der Echtheit etc. S. 11.
†† *Cäcil.* II. 16, S. 375, — *Ergebnisse* S. 79.

so weit es irgend ohne Gefangennehmung der Vernunft möglich: allein die weitere Frage wird erlaubt sein: ob daraus, dass ein grosser Mann Etwas gethan hat, schon von selbst und nothwendig folgt, das Gethanene sei auch all seiner anderen Werke ganz würdig? — So weit unsere Begriffe vom Unterschiede zwischen Menschen und der Gottheit reichen, kann nur ein Gott sich unwandelbar gleich und ewig unbedingt vollkommen sein, und die Weltgeschichte nennt keinen Mann, dessen Handlungen, Thaten und Werke alle ohne Ausnahme und bis auf jeden einzelnen Zug so durchgängig gleich vollkommen gewesen, dass auch nicht von einem einzigen unter tausenden gesagt werden könne, dieses einzige Theilchen unter tausend sei seiner übrigen Thaten und Werke nicht werth? — Und wenn Einer dieses Letztere von einem solchen Theilchen ausspricht, wer wird ihn denn widerlegen wollen durch das Argument: du hast Unrecht, diesen Zug für nicht ganz Seiner übrigen Züge würdig zu halten, denn Er hat den Zug wirklich selbst gemacht.

Und wie übel würde ein solches Argument vollends erst dann passen, wenn der grosse Mann den befraglichen Zug noch gar nicht einmal wirklich geäussert hätte, wenn das Seiner minder würdige Werk etwa nur erst beabsichtigt, aber noch nicht vollbracht war, — wenn — um beim obigen Beispiele zu bleiben, — die Composition der Zauberflöte, dem todkranken Meister vom Pflichtgefühle übernommener Verbindlichkeit abgenöthigt, im Drange von Verhältnissen etc., eilend, um nur Etwas zu geben, zusammengegriffen, aber noch unausgegeben in seiner Schreibstube verschlossen gewesen, und erst nach seinem Tode unfertig daraus hervorgezogen und von Anderen beendigt worden wäre; — oder wenn es sich etwa gar nachweisen liesse, dass diese Operncomposition bestimmt war, nicht für Sein Werk ausgegeben zu werden? — Würde man, sage ich, auch dann das Argument brauchen wollen: „Es steht so da von des grossen Mannes eigener

„Hand, folglich ist es ganz Seiner würdig, folglich „unbedingt tadellos und unbedingt herrlich, und folg„lich sind alle Gründe dagegen unrichtig und hier„mit widerlegt;“ † — würde nicht eine solche Zauberflöte vielmehr „kaum ein Werk Mozarts“ zu nennen sein, und jedenfalls gewiss „das unvoll„kommenste aller mozartischen Werke“? — und würde der Kunstfreund wohl die Steinigung der Fanatiker verdienen, welcher sich etwa vermessen wollte, Obiges auszusprechen, ohne zuvor die Erlaubnis dazu von der Wiener Sorbonne erwirkt zu haben?

Ich verzichte gern darauf, auch die übrigen in dem vorliegenden Schriftchen enthaltenen Raisonnements auf ähnliche Art wie das obenerwähnte zu zergliedern, zumal da dieselben im Wesentlichen überall nichts Anderes sind, als Wiederholungen der vom Herrn Verfasser in seinem früheren Schriftchen lebhaft genug ausgesprochenen Opinion, welche ich bereits längst beantwortet habe, und welche in dem jetzt vorliegenden neuen Schriftchen, ohne neue, meine Antwort widerlegende Gründe, nur wiederholt werden, und am Ende immer nur darauf hinaus laufen, den Leuten weiss zu machen, ich

† Es sei mir erlaubt, das obige Beispiel durch ein weiteres Beispiel noch etwas näher zu beleuchten. Wären von den vielen Persönlichkeiten, die Herr Stadler über den befraglichen Gegenstand gegen mich geschrieben, nur einige noch ungedruckte Manuscriptbogen, in seinem Schreibpulte liegend, erst nach seinem Tode gefunden worden, so würde gewiss jeder, der es im Leben gut mit ihm gemeint, behauptet haben: der würdige Herr Stadler würde das nie so haben drucken lassen, sondern, nach der Beendigung des ganzen Conceptes und vordersamster Wiederdurchlesung, gewiss das und das wieder ausgestrichen haben, was des sonst hochwürdigen Mannes unwürdig ist, und wer dies nicht würde gelten lassen wollen, den würde ich für einen Feind des hochwürdigen Mannes erklärt haben.

wolle ihnen zumuthen, das Requiem nicht mehr schon zu finden —!!!

§ 11.

So viel über die Sache selbst. — Was ist demnach der neuen Stadlerischen Aufschlüsse kurzer Sinn?

Er hat ein Manuscript des DIES IRAE aufgefunden, welches, dem Zeugnisse vieler Kenner zufolge, grade so beschaffen sein soll, wie er es in seiner vorigen Schrift behauptet, und weder ich noch irgend jemand ihm widersprochen hatte. — —

Das ist nun zwar freilich en sich Nichts; aber wenn man recht entsetzlich dabei schreit, so macht es doch Lärmen, und zum Zweck des Überschreiens, und der Kunstwelt Sand in die Augen zu streuen, ist Dergleichen gut genug.

§ 12.

Im Übrigen bekenne ich mich gerne unfähig, mich mit dem Herrn Verfasser in sofern zu messen, als er, auch in diesem Schriftchen wieder, und noch viel ärger als er im vorderen gethan, den Beweis der Richtigkeit seiner und seiner Anhänger Opinion von der Sache, durch Diatriben gegen meine Person zu führen bemüht ist. Zügellosigkeiten dieser Art sind die Kehrseite der sogenannten Gelehrten-Republik, und es ist traurig, dass Dergleichen geschehen kann und geschieht, und dass man, für ein redliches Streben um Aufklärung einer Sache, sich mit den unwürdigsten und raffinirtesten Persönlichkeiten verfolgt sehen muss von einer Schaar von Fanatikern, die sich das Wort gegeben haben, sich an dem Kunstfreunde zu rächen, der freilich die Unvorsichtigkeit gehabt, eine halb vergessen gewesene, *in facto* aber unwidersprechbare Thatsache wieder aufzudecken, durch welche ihre bisherige unbedingte Anbetung aller, selbst der theils ganz nicht von Mozart herrührenden, theils verfälschten und verunstalteten Theile des Mozartischen Kunstwerkes, freilich auf eine ihrer Eitelkeit missfal-

lige Weise compromittirt wird, † wogegen sie denn keine bessere Rettung wissen, als, recht im Chore vereint, und gegen Stich und Hieb gepanzert durch Anonymität, aus allen Weltgegenden her meine Stimme zu überschreien und, ohne Rücksicht auf die längst geführten Gegenbeweise, immer nur wieder ihre vorigen Behauptungen noch kreischender zu wiederholen, dadurch die Kunstwelt zu übertäuben, ja sie selbst gegen die, von ihrem eigenen Chorführer ausdrücklich bezeugte Wahrheit blind und taub zu machen; — traurig ist es, zu sehen, dass auch eine sonst geachtete Musikverlagshandlung, welche, gleich beim ersten Erscheinen des Werkes in ihrem Verlage, die jetzt wieder aufgedeckte Thatsache öffentlich selbst bekannt gemacht hatte, und welche weit ehrenwerther daran thäte, wollte sie jetzt den Muth haben, die ganze in Süssmayers Briefe erwähnte frühere Correspondenz aufrichtig vollständig vorzulegen, — statt dessen, — vielleicht weil sie ihren Geldvortheil dadurch compromittirt wähnt, keinen Anstand nimmt, ihre durch mehr als zwanzigjährige Reinhaltung ehrwürdig gewordene Allgemeine musikalischen Zeitung zum eifrig geschäftigen Organe solcher Unwürdigkeiten zu gebrauchen und mit ungeheurer Stentorstimme den Schreiern noch ärger schreien zu helfen. — ††

---

† Mögten sie doch lieber sämmtlich so grade und offen sein wollen, wie erst neulich wieder ein Correspondent der Berliner allg. musikal. Zeitung, 1826, S. 346, welcher es ehrlich gesteht, es sei ihm eben gar zu unangenehm schmerzlich, einen dreissig Jahre lang ungestört gehegten Glauben aufzugeben, und darum möge er es nicht glauben dass Süssmayr Antheil am Requiem habe. „Mag sich zu den „Zweiflern an der Aechtheit bekennen, wer da will, „mich würde es bis ins Innerste verwunden, müsste „ich den Glauben aufgeben an das was ich jahre„lang mit heiliger Ehrfurcht verehrt, wollte man „mir als Axiom aufdringen, dass mich Blinden drei „Decennien ein Trugbild geäfft. Diess ist mein Glau„bensbekenntniss, und fruchtlos dürfte die Mühe „sein, mich zum Konvertiten umzuschaffen.“ — Wer wird solchen Glauben, solche Gradheit nicht ehren, oder wenigstens lieben?

†† Ein neuestes, heute, (wo gegenwärtiges Cäcilienheft die Presse verlassen muss,) mir noch nicht zu Gesichte gekommenes Blatt der erwähnten Leipziger allgem. mus. Ztg. soll seine frühere Leistung in diesem Fache, wie ich vernehme, noch sogar weit überbieten. — Da der Artikel mir, wie

Gegen all solches Ueberschreien will und kann ich natürlich weiter nicht anstreben, und mag und darf noch viel weniger mich ferner in mir ungewohnte, für mich in mehr als Einer Hinsicht nicht anständige Erwiederung von Journalen- und Pamphlets Raufereien einlassen, welche nachgrade zum Theil so niedrig geworden sind, dass man ihnen mit Ehren nicht gegenüber, sondern ihnen nur, wie anderen schmutzigen Dingen, aus dem Wege treten kann.

Gfr. Weber.

1.) Zwölf Lieder für drey Kinderstimmen; zum Gebrauche des methodischen Singunterrichtes in den Schulen; 5te Sammlung; — und

2.) Vater unser; in Musik gesetzt für 4 Singstimmen von C. F. Beck. Mainz bey B. Schotts Söhnen.

Zwey brauchbare Werkchen eines fleissigen Tonsetzers, der sich an diesen ohnehin wenig gepflegten Zweig besonders verdient macht.

Die fünfte Lieder-Sammlung steht im gleichen Werthe mit ihren Vorgängerinnen, jenen früher erschienenen, in diesen Blättern † bereits besprochenen, und dürfte

---

gesagt, noch nicht zu Gesichte gekommen, so muss ich, sofern der Inhalt desselben allenfalls eine Erwiederung heischen konnte, diese mir hier nur erst noch vorbehalten. Ich werde übrigens, aus den oben erwähnten Rücksichten, mich jedenfalls künftig überall nur auf Thatsachen über den Gegenstand selbst auslassen, und jede Persönlichkeit, und selbst fernere offenbare Verläumdungen gegen meine Person, woher sie auch kommen mögen, keiner weiteren Antwort mehr würdigen.

† 2. Band, (Heft 8,) S. 261.

sich, bey gleicher Gemeinnützigkeit, einer ähnlichen ausgebreiteten Theilnahme zu erfreuen haben.

Die Gedichte — aus Christoph Schmids Kinderschriften — sind glücklich, mit besonderer Berücksichtigung des Hauptzweckes, gewählt, die Melodieen einfach, fliessend, und gemüthlich erfunden, somit auch zunächst ihrer Bestimmung vollkommen entsprechend, wiewohl die Ausfüllungsstimmen mitunter etwas natürlicher, daher auch leichter, hätten geführt, und auf diesem Wege ein noch harmonischeres Tricinium erzielt werden können. — Nro. 5, „Die lieblichsten der Blümchen auf „Deutschlands Flur," — Nro. 8, „Die Kirschen" und Nro. 9, das muntere „Waldhornlied," mit Echo, werden die kleinen Sänger vorzugweis ergözzen. —

Nicht minder lobenswürdig ist der 2te, oben angezeigte Vocalchor, „Das Gebet des Herrn," für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen gesetzt. Die feyerliche Tonart *As*, die ungekünstelte, in gehaltenen Tönen langsam sich bewegende Accordenfolge, die nach jeder Bitte angebrachten Ruhepuncte, verstärken den Eindruck der heiligen Worte, und flössen Gefühle frommer Andacht ein, indess der kräftige Schluss: „denn dein ist das „Reich, und die Kraft, und die Herrlichkeit, „von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen!" zu lebendigem Vertrauen erhebt und begeistert.

Die Ausführung unterliegt nicht der geringsten Schwierigkeit.

Ein gefälliges Äussere und billige Preise dienen beyden Werken noch überdies zur Empfehlung.

v. Seyfried.

Variationen fürs Pianoforte, componirt und Ihrer etc. Durchl. etc. gewidmet, von Franz Stöpel, Op. 10. Hildburghausen bei Kesselring. (Ohne Preiss.)

Geistliche Gesänge von Gebauer, Göthe, Herder et Novalis, für vier Singstimmen oder für Eine Singstimme mit Pianofortebegleitung in Musik gesetzt et Frau Nies-Dufay gewidmet von Franz Stöpel, Op. 11. Gedruckt in Frankfurt a.M. bei A. Fischer. (Pr. 36 kr.)

Zur Verständigung

Herr Dr. Stöpel hat, in Beziehung auf die im 20. Hefte der *Cäcilia* enthaltene Recension seines op. 10 und 11, sich mit dem Wunsche an mich gewendet, dass, damit die etwaigen Fehler und Mängel der besprochenen Compositionen wenigstens nicht als Zeugen gegen seine in seinem *Systeme der Harmonielehre* † niedergelegte Theorie dastehen und ihm, in Beziehung auf seine Laufbahn im Lehrfache, nachtheilig werden mögten, ich in eben diesen Blättern die Bekanntmachung der Thatsache übernehmen möge, dass die beiden Werkchen schon vor mehreren Jahren (1821) bei Clementi in London zuerst gestochen gewesen, also gewissermasen noch als Jugendarbeiten, und zu einer Zeit, „ele er," wie er schreibt, „eigentlich noch gar keine Theorie hatte."

Da ich keine Ursache habe, an der Wahrheit jener Thatsache zu zweifeln, so will ich sehr gerne das Organ dieser Bekanntmachung des Herrn Dr. Stöpel sein, und wunsche, dass sie ihm nützen

† Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianofortespiel. Erste Abthlg. Die Kunst, eine Mehrzahl von Schülern im Pianofortespiel und in der Theorie der Harmonie zugleich zu unterrichten, u. s. w. Frankf. a. M. in Commission der Andreäischen Buchhandlung 1825.

lich werden möge, als sie es zu werden an sich in der That verdient.

Ich nehme hiervon Veranlassung, hier zugleich auch noch eine, mir von anderer Seite zu Ohren gekommene, dem Hrn. Stöpel übelwollende Misdeutung aufzuklären. Es haben nämlich, wie ich vernommen, Manche die, von mir zu den ausgezogenen Stellen aus den beiden Stöpelschen Werkchen, und namentlich gleich vom 2ten zum 3ten Takte, beigeschriebenen fünf Klammern für eben so viele Anzeigen eben so vielfacher Uebertretungen der Stimmenführungsgesetze und namentlich des Quintenverbotes, genommen. Dies aber ist sehr unrichtig: die bezeichneten Stellen enthalten zwar allerdings Quintparallelen; die mehren verschiedenen Klammern aber bezeichnen an den erwähnten Stellen nur, dass die Parallelen sich auf verschiedene Weise aufdecken lassen, nämlich

entweder g e a | a / A a | d, oder g e a | a / A a | d, oder g e a | a / A a | d,

oder g e a | a / A a | d, oder g e a | a / A a | d, oder g e a | a / A a | d;

nicht aber eben so viele verbotene Quinten.

Mein Urtheil über den Werth oder Unwerth dieser verdeckten oder, wie ich sie m m. Theorie d. Tonsetzk. § 509 genannt, eingebildeten Quintenfortschreitungen (sogenannte offenbare sind offenbar hier nicht vorhanden,) habe ich am erwähnten Orte nicht ausgesprochen, wohl aber bereits in meiner Theorie, § 523 - 540, mich gegen die Unbedingtheit des Verbotes verdeckter Quinten erklärt. Wenn ich nun jetzo zwar offen bekennen will, dass die oben ausgezeichneten Parallelen meines Dafürhaltens keineswegs gut genug verdeckt sind, um untadelhaft zu erscheinen, so war ich doch, beim Anzeichnen jener fünf Klammern, nie der Meinung, den Tonsetzer dadurch eben so vieler Ver-

letzungen des Quintenverbotes zu zeihen, sondern habe die Klammern blos hingestellt, um die Würdigung des Grades der Correctheit aus mehrfachem Gesichtspunkte, dem Urtheile eines Jeden zu überlassen.

Das Vorerwähnte veranlasst mich zugleich, auch in Ansehung der übrigen, bei den folgenden Beispielen aus beiden Werken † ausgezeichneten Klammern, anzumerken, dass man auch hier sehr unrecht haben würde, in denselben eben so viele Vorwürfe ganz unentschuldbarer Quint- und Octavparallelen zu suchen. Dass ich sie nicht für gut, nicht für tadelfrei halte, muss ich hier wohl bekennen; allein dass sie sich, wenn auch nicht rechtfertigen, doch grossentheils entschuldigen lassen, will und wollte ich eben so wenig in Abrede stellen, als ich durch die in meine Anzeige eingeflossene Phrase: „sogar als theoretischen Schriftsteller" über den Schriftstellerwerth des Componisten abzusprechen gedachte, und noch weit weniger über sein Verdienst als Musiklehrer nach Logierscher Methode, in welcher Hinsicht ich ihn nicht nur wirklich schätze, sondern namentlich auch jederzeit den von seinem leidenschaftlichen Gegner *Logier* ihm so beharrlich öffentlich gemachten Vorwurf, als habe er das Logiersche System (was doch wahrlich, wie trefflich es auch etwa sein mag, wenigstens gewiss keine schwerbegreifliche Weisheit ist!) noch nicht genugsam erlernt und begriffen —, nur lächerlich finden konnte.

Ich halte, in der jetzigen Zeit bald ungeschickten, bald absichtlich boshaften Misdeutens, es für diensam, die vorstehenden Erläuterungen hier ausdrücklich auszusprechen, damit man mir nicht auch hier wieder einen Sinn unterschieben könne, den ich nicht gehabt.

Gfr. Weber.

† Auf dem Notenblatte* sind bei Nr. 5 aus *As*-dur, aus Versehen, statt vier, nur drei ♭ vorgezeichnet.
GW.

Metronomische Bezeichnung der Tempi

der neuesten Beethovenschen Symphonie, Op 125.

Mitgetheilt vom *Componisten.*

Allegro ma non troppo	88	=	♩
Molto vivace	116	=	𝅗𝅥
Presto	116	=	𝅗𝅥
Adagio tempo 1mo	60	=	♩
Andante moderato	63	=	♩
Finale presto	96	=	𝅗𝅥.
Allegro ma non troppo	88	=	♩
Allegro assai	80	=	𝅗𝅥
Alla marcia	84	=	♩.
Andante maestoso	72	=	𝅗𝅥
Adagio divoto	60	=	𝅗𝅥
Allegro energico	84	=	𝅗𝅥.
Allegro ma non tanto	120	=	𝅗𝅥
Prestissimo	132	=	𝅗𝅥
Maestoso	60	=	♩

Wien im Jahre 1826.

Die Musik liebende, und Musik beyneb bis zum Übermass treibende Kaiserstadt ist auch in den jüngst entwichenen 365 Tagen nicht aus der Art geschlagen: es wurde — wie Neigung und Mode es geboten — wieder ganz entsetzlich viel musizirt, wesmessen in diesem Steinkolosse unter den Tausenden von Häusern vielleicht nur sehr wenige eusnahmsweise angeführt werden könnten, worin sich nicht mindestens ein Pianoforte — wer's auch nur als elegantes Zimmer-Meuble — vorfindet, worauf, zur Beförderung des Verdauungsgeschäftes der ehrenwerthen Sippschaft, des Fräulein Töchterlein allenfalls einige nüchterne Walzer, Eccossaisen, oder Cottilons herabhämmert; gar nicht zu gedenken des Heeres von Sängern und Sängerinnen, von Geigern, Cellisten, Flötisten, Clarinettisten, Guitarristen, Csakanisten, Harfenklimperern, und der Legion von Drehorgeln, die den ganzen lieben Gottestag lang sämmtliche Insassen gar unchristlich molestiren, wes absonderlich unsere Kaste, welche das ohnehin spärlich ernährende Schriftstellerhandwerk *qua* Profession betreibt, und durch des ewige unselige Gesumse, Gedudel und Geleyer nicht selten den schönsten, rarsten Gedanken einbüsst, schier zu sündhefter Verzweiflung und *quasi* zur Desperation treiben kann.

Habe mir deshalb auch wirklich — (benebst ökonomischen Gründen, item der reineren, somit auch gesünderen Atmosphäre halber, hauptsächlich aber um besagten infernalischen Concerten zu entfliehen) — ein recht lichtes, luftiges, sogenanntes Schneider-Logiment gemiethet in der ersten Etage (von oben herab gezählt) woselbst ich nun, vergnügt wie ein königlicher Aar, nahe der Sonne, im gemüthlichen Dachstübchen horste.

Daraus mögen aber die verehrlichen Leser ja nicht folgern, als ob ich, in nahmhaft gemachter Thürmerwohnung, von dem Weltgetümmel unter meinen Füssen gar keine Notizen erhalten könnte; *au contraire* leidet's mich im Sommer vor insupportabler Hitze, und Winters vor grönländischer Kälte, nur selten zwischen meinen rottenkahlen vier Wanden, und so muss ich, war's auch nicht selbsteigener Beruf- und Herzensdrang, — mich schon *par force* oft genug aus meiner, circa 40 Klafter über das Niveau des alten Danubius erhabenen Höhe, herab in das ruh- und rastlose Wogen und Treiben des lebensfrohen Wiener-Völkleins stürzen, allwo ich denn — der emsigen Biene gleich — Stoff einsammle, so viel ich dessen nur immer habhaft zu werden vermag, und solchen erst dann, wenn Morpheus seinen rabenschwarzen Mantel unterm sternbesäeten Himmelszelte ausgespannt, die wohlbekannten 236 Stufen mit todtmüden Gebeinen erklimmend, sorgfältig in meine Zelle trage, ordne, und was auf die Nachwelt zu kommen würdig befunden wird, meinen Heften einverleibe, wohl auch, in besonderen Momenten der Weihe, noch ein Stündchen den Pierinnen opfere, irgend ein bestelltes Hochzeits- *vel* Leichen-*Carmen* anfertige, oder gegen billigen Ehrensold für ein unbekanntes Autorlein, welches eben so wenig von der Tonsetzkunst versteht, als Händels Koch, Variationen, Potpourri's, Polonaisen u. dgl. componire, welche nach wenig Wochen, unter des grossmüthigen Bestellers Namen erscheinend, aus der Presse direct in die Käsebude wandern; und endlich, — nach erfüllter Berufspflicht, wenn lange schon der ehrwürdige Stephans-Riese die schaurige Mitternacht dumpf verkündet, mein nichts weniger als sybaritisches Lotterbettlein aufsuche, um durch kurze Ruhe zum neuen Tagewerke mich zu erstärken.

So gebe ich mir denn die Ehre — sintemalen die Musik recht eigentlich mein Acker und Pflug ist, und die übrigen schönen Wissenschaften nur im Ermanglungsfalle zur Bestreitung der Lebsucht herhalten müssen, — mich

der verabrlichen Redaction der *Cäcilia* als einen von allen wichtigen und unwichtigen Ereignissen wahl instruirten Correspondenten zu präsentiren.

Um das Wort also gleich durch die That zu bekräftigen, will ich, mit historischer Treue, auch mit einer, meinem heidnischen Collegen Sallustius gleichkommenden Kürze, alle vorgefallenen Memorabilia *in nucem* zusammenfassen, des bequemeren Überblicks wegen aber das Ganze in vier Hauptabtheilungen rubriziren, wornach alsdann jeder, der *quid juris* versteht, durch Zusammenstellung der Data, den wahren Thermometerstand abstrahiren und der edlen Musica in hiesiger Diöcese das Horoscop stellen mag.

Diese vier Hauptrubriken sollen aber heissen:

A.) Kirchen-,
B.) Kammer-,
C.) Theatermusik, und
D.) Litteratur. — Also.

Littera A:) Kirchen-Musik.

Wie viele alte und prachtvolle Gottes-Tempel die Haupt- und Residenzstadt des österreichischen Kaiserthums besitze, ist im Pater Fuhrmann, Gshais, Pezzl, Bockh, u. s. des breiten zu lesen. Allenthalben wird, wenigstens an hohen Festen, *ad majorem Dei gloriam*, wie sichs gebührt, nach Kräften georgelt, gesungen, gegeigt, geblasen, getrompetet und gepaukt.

In der k. k. *Hofcapelle* hort man Werke von Reutter, Holmann, Bono, Caldara, Gassmann, Mozart, Süssmayer, Salieri, Eybler u. s. mit grosser Präcision ausführen. Die Besetzung ist zwar nicht zahlreich, doch dem kleinen Raume angemessen: 16 Vocalisten, 12 Violinisten, 2 Violoncellisten, 2 Contrabassisten, 2 Hoboisten, 2 Clarinettisten, 2 Fagottisten, 2 Waldhornisten, und 2 Possaunisten. Sieben Hoftrompeter,

ein Pauker, und mehrere Expectanten alterniren im Dienste. An der Spitze steht Herr Eybler, von welchem das Archiv treffliche Werke besitzt. Die beyden Orgelspieler, Sechter und Assmeyer, zeichnen sich durch gediegene Kunst eben nicht sonderlich aus. Die berühmten Virtuosen Mayseder, Böhm und Jansa führen in vorkommenden Fällen die Violin., Herr Merk die Violoncell-Solo's aus; die Herrn Professoren Sellner, Friedlovsky, und Mittag haben die Anwartschaft, und suppliren die Primarien der Hoboe, der Clarinette, und des Fagotts. —

An der *Metropolitankirche zu Sanct Stephan* ist Herr Gänsbacher, einst Lieutenant bey den Tyroler-Scharfschützen und Voglers Schüler, gegenwärtig Domcapellmeister. Unter seinem Commando stehen meistens Veteranen, mit denen es nicht mehr recht vorwärts will; wodurch er sich gewissermassen nur auf bekannte und schon eingeübte Compositionen seiner Vorfahren Albrechtsberger und Preindl, nebst den vielleicht durch langjähriges Wiederholen auswendig gelernten Missen und Motetten der Brüder Haydn beschränkt sieht, und so, selbst mit dem besten Willen, wie das Sprichwort besagt, den Mantel nach dem Winde drehen muss. —

In der *Augustiner Hofpfarrkirche* hat der verstorbene Franz Xavier Gebauer einen Verein gegründet, der, fortgeführt von den k. k. Hofkammerbeamten Piringer und Schmidl, zur Stunde noch höchst ehrenvoll besteht. Unbestritten hört man hier in ganz Wien grossartige Werke am vollendesten ausführen. Eine bedeutende Anzahl gebildeter Kunstfreunde, und die geschicktesten Instrumentalisten der hiesigen Orchester, wirken hier mit einem Ernst, mit einer Liebe, mit einem Gemeinsinn zusammen, dass nur selten ein Wunsch übrig bleibt.

Nähmlich strebt dieser Privat-Kunstanstalt der Verein in der Kreuzherrn-Comthurey zu Sanct Carl nach; zwar noch im Werden begriffen, aber mitunter schon herrliche Blüthen treibend. Die Mitglieder wirken entweder selbst mit, oder liefern festgesetzte Beyträge zur Deckung der Auslagen. Bereits sind mehre classische Werke angeschafft und, nach sorgfältigen Proben, recht eigentlich im Sinn und Geist der Meister ausgeführt worden. Unter den Solo-Sängern glänzen besonders die beyden ausgezeichneten Sopranistinnen, Fräulein Weiss und Friedlovsky. Allein nicht nur allgemein gefeyerte Nomen sind hier an der Tagesordnung, sondern die kunstsinnigen Vorsteher lassen es sich auch angelegen seyn, aufkeimende Talente ans Licht zu ziehen. So wurde z. B. im Laufe dieses Jahres eine Messe gegeben, deren Autor sich Georg nennt, und von dem früher weder Hinz noch Kunz viel wusste.

In der Stiftskirche bey den Schotten zu Sanct Michael, und Sanct Peter sind die Herren Assmayer, Weinkopf und Blecho als Chor-Regenten angestellt, aber dabey so nothdürftig fundirt, dass sich, selbst mit dem besten Willen, nur selten grossere Productionen ohne fremde mildthätige Beyhülfe bewerkstelligen lassen, wie denn *verbi gratia* bey Letztgenannten, vor mehreren Monaten, eine Messe von einem ungarischen Magnaten aufgeführt ward, wobey auf Kosten des hochgräflichen Kammer-Beutels freylich nichts gespart wurde, um die trefflichsten Subjecte zur Mitwirkung zu vereinen, wobei aber nur zu bedauern blieb, dass die Sache selbst solchen Kraftaufwand nicht einmal verlohnte. —

Unter den Vorstadt-Pfarreien zeichnet sich jene am Schottenfelde vorzugweise aus. Der würdige Seelenhirt daselbst, Pater Honorius Kraus, und der thätige Chor-Verweser, Aloys Weiss, sparen weder Mühe noch Sorgfalt, um den von ihnen mit Liebe und

Einsicht begründeten Kirchen-Verein immer mehr empor zu bringen, und die zahlreichen Zöglinge desselben haben nicht nur bey dem sonntäglichen Gottesdienste, sondern auch in mehren öffentlich veranstalteten Übungs-Concerten, die erfreulichsten Proben abgelegt, dass sie auf den rechten Weg geführt und, verständig besonnen, ans wahre Ziel geleitet werden. —

In der *Kirche der Carmeliter ob der Caingrube* behalf man noch vor wenig Jahren, als das tüchtige Orchester des Theaters an der Wien öfters aus der Noth half, mitunter manch Gutes und Vernünftiges zu hören; jetzt ist alldas Alles wieder in den alten Sauerteig versunken, und nur als Ausnahme kann die, von dem gesammten Opern-Personale, zum Andenken des verewigten Tonmeisters Maria Weber, veranstaltete Aufführung des *Mozart*'schen Requiem's gelten, welche wenigstens im Allgemeinen gelungen zu nennen war, wenn gleich einige Oberältesten des musikalischen Schöppenstuhls bey mehreren, bis zur Undeutlichkeit schnell genommenen Stellen, mit vollem Rechte missbilligende Blicke wechselten. —

Steigen Sie nun, grossgünstige Leser! an meiner Führer-Hand gefälligst um eine Stufe herab ins profane Leben, zur

Littera B:) „Kammer Musik."

Dieser Zweig ist wohl allenthalben, bei Grossstädtern, wie in Abdera und Krähwinkel, der allercultivirteste, wenigstens dem seligmachenden Glauben der Eigenliebe zufolge, obschon einem gerade hier in der Regel schaarenweis Bootier in den Wurf kommen. Mit diesen wollen wir jedoch nichts gemein haben, sondern uns nur an das halten, womit das glückliche Fabiene so überreich gesegnet ist: an ächte, heimische Künstler und Kunstanstalten, worunter die grosse

Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates den Ehrenplatz einnimmt. Wie dieser vielarmige Korper gleich in den ersten Jahren des Entstehens (beyläufig vor 13 Jahren) durch die Aufführungen der Händelschen Oratorien: Timotheus, Messias, Saul, Judas Maccabäus u. a. eine glanzende Epoche in den Annalen der Tonkunst-Geschichte machte, ist weltbekannt. In neuerer Zeit sind indessen jene colossalen Productionen durch mehr als 700 Köpfe unterblieben, theils rücksichtlich der, bey Theilnehmern von so verschiedenartigen Berufsbeschäftigungen nur äusserst schwer zu erzielenden Gesammtproben, hauptsachlich aber wegen der höchst kostspieligen Herrichtung der grandiosen Arena der k. k. Winter-Reitschule. Darum beschränkt sich jetzt die Gesellschaft auf vier Societäts-Concerte, welche jährlich im grossen Redouten-Saale gehalten werdrn, worin sich die Mitglieder sowohl als Instrumentalkünstler, als auch in Gesangstücken horen lassen, Chore, Cantaten u. dgl. nebst Ouvertüren, von Spontini, Spohr, Weber, Cherubini, Méhul, u. a. höchst präcis vortragen, und wo die neuesten Symphonien eines Ries, Krommer, Fesko, Wilms, u. a. mit jenen eingebürgerten des ewig grünenden Trifoliums: „Haydn, Mozart und Beethoven" den angenehmsten Wechsel gewähren.

Von diesem Hauptstamme hat ein recht gesunder Ableger Wurzel geschlagen; nehmlich ein *kleinerer Verein*, welcher sich wöchentlich einmal zu einer, bloss der eigentlichen Kammermusik gewidmeten Abendunterhaltung, deren im entwichenen Winter-Halbjahre sechzehn an der Zahl statt fanden, versammelt, zu welchen musikalischen Kränzchen der Beytritt auf Subscriptions-Karten gestattet wird, und worin Quartette, Quintette, Septette und Octette, nie mittelmässig, meistentheils tadelfrey, ja öftere wahrhaft gelungen, vorgetragen wurden. Im Directoriate lössten sich der Reihe nach ab die Herrn: Fischer, Fradl, Hauschka, Kaufmann, Bog-

ner, Contin, Kirchlehner, Peck, Piringer, Sebmidl, Sonnleithner und Baron Lannoy, sämmtlich um die Kunst hochverdiente Männer, mit Eifer, Geschmack, und Kenntnissen ausgerüstet, deren sinnige Wahl, und durch sorgfältiges Einüben erzielte zweckmässige Ausführung, wohl zum Voraus verbürgt werden konnte.

Die Violin-Partien waren abwechselnd besetzt durch die geschätzten Professoren und Dilettanten Böhm, Contin, Ernst, Feigerl, Fredl, Franz, Helmesberger, Holz, Janse, Kirchlehner, Kunz, Moncher, Menner, Piringer, Porges, Schuppanzigh, Slawjk, Strebinger, Weble, und Zäch; — an der Viola standen die Herrn Gerl, Kaufmann, Kirchlehner der jüngere, Philipp, Piringer, Schreiber, und Schurz; — in die Violoncell-Stimme theilten sich die Herrn von Andrae, Leopold Bohm, Fränzel, Fuchs, Friedrich Gross, Linoke, und Wenzel, — so wie, nöthigen Falls, Herr Röhrich den Contrabass, Herr Bogner die Flöte, Herr Sellner die Oboe, Herr Friedlovsky, Vater und Sohn, die Clarinette, Herr Spina und Stoll die Guitarre, Herr Katschirek die Harfe, Herr Herbst mit seinem Eleven Leeb das inseperable Hörnerpaar spielten. — Die Soloparte wurden, zur Erhöhung des gemeinschaftlichen Genusses, auch zur erlaubten Augenlust, abgesungen von artigen Fräuleins, Emmering, Franchetti, Friedlovsky, Happler, Linhard, Jeruselem, Schröder, Stuck, Queck, Weiss, und Wildauer geheissen, — denen mit ritterlicher Courtoisie die Herren Gross, Hoffmann, Dietz, Illem, Schnitzer, Sneby, Pirsel, und Tietze, als Tenor-, — die Herren Fuchs, Greisinger, Krow, Lugano, Nejebse, Meyer, Schoberlechner, Seipelt, Sonnleithner, und Welleöfer als tüchtige Bass-Secundanten, *ad latus* standen. — Ausgezeichnete Pianisten traten auf: Herr von Boelet, Frau von Schmidel, die Fräu-

leina Richler, Oster, Rzehaczek, Seipelt, und Salomon. —

Alles bisher zum Ruhme der Gesellschaft der Musikfreunde Angeführte, verschwindet aber gegen jene bleibende Wohlthat, welche ihr die späte Nachwelt noch segnend verdanken wird: die Gründung und Erhaltung des vaterländischen Conservatoriums. Wenn dieses, gewissermassen ein Privat-Institut, nach den wenigen Jahren seiner Existenz, freilich nicht in Parallele treten darf mit dem pariser *Conservatoire de Musique*, das, geboren, erwachsen, und stark geworden unter den Fittichen des Kaiser-Adlers, und seine Revenuen aus den Staats-Cassen beziehend, auf festen Grundsäulen ruht; so durfte man dennoch nur der letzten Prüfung beygewohnt haben, um zur Überzeugung zu gelangen, dass jetzt schon Bedeutendes, Grosses, ja, die beschränkten Mittel in Anschlag gebracht, das Möglichste erreicht worden ist. Die Gesangschüler aller drey Classen entwickeln im Vortrage der delicatesten Vocal-Chöre grosse Tact- und Tonfestigkeit und, nach Erforderniss, eben so viele Kraft, als zarten Ausdruck. Grössere Instrumentalsätze werden in bewundernswerther Übereinstimmung, nach allen Abstufungen trefflich nuancirt, mit Geist, Seele, und Energie ausgeführt, so wie beynahe auf allen Solo-Instrumenten talentvolle Zöglinge nahmhaft gemacht werden können; z. B. die Violinisten Ernst, Wehle, Schwarz, Brock, die Violoncellisten Leopold Böhm, Wenzel, Bauer, der Flötist Hirsch, die Hoboisten Uhlmann, und Pötschacker, der Clarinettist Kröpsch, der Fagottist Eisler, die Hornisten Zimmerl und Leeb, nebst mehreren schon Ausgetretenen and in Orchestern als brauchbare Subjekte Angestellten. —

Theils durch Ankauf, theils durch grossmüthige Schenkungen, besitzt die Gesellschaft zum Gebrauche des

Conservatoriums eine anschnliche, gewählte Bibliothek von theoretischen, und ein musterhaft organisirtes Archiv von practischen Werken der besten Autoren älterer und neuerer Zeit; — endlich ein merkwürdiges Museum, worin sich seltene Originalien, Autographen, Bildnisse, fremdartige Instrumente der fernsten Völkerschaften u. s. w. vorfinden.

Die Schüler-Zahl beläuft sich alljährlich über 200 Mädchen und Knaben, welchen folgende besoldete Professoren den Unterricht ertheilen:

Auf der Violine: die Herren Joseph Böhm, und Hellmesberger; (letzterer selbst ein Eleve des Instituts.)
Auf dem Violoncell: Herr Merk.
Auf der Flöte: Herr Ferdinand Bogner.
Auf der Oboe: Herr Sellner.
Auf dem Clarinett: Herr Friedlovsky.
Auf dem Fagotte: Herr Mittag.
Auf dem Horn: Herr Herbst.
Im Gesange: die Herren Frühwald, Rösner, und Demoiselle Fröhlich.
Im Generalbasse: Herr Selzmann.
In der italienischen Sprache: Herr Wellescheck. —

Von der Elitte des grossen Musikvereins werden auch mehrere *Concerts spirituels* zur Festenzeit in dem schönen ganz unverbesserlichen landständischen Saale gehalten, deren Stifter gleichfalls der kunstsinnige Gebauer war, und in dessen Fusstapfen, von ähnlichen Ansichten geleitet und von demselben Enthusiasmus beseelt, auch seine Successoren, die Herren Piringer, Schmidl, und Baron Lannoy, getreten sind. Die eigentliche Theater- und Concertmusik hat hier keinen Zutritt; nur was, dem Styl und der gediegenen Arbeit nach, auf Classicität Anspruch machen kann, gilt in diesen unentweih-

ten Hallen als turnierfähig; z. B. Haydn's, Mozarts, und Beethoven's Riesensymphonieen; Ouverturen, Kantaten, Missen, Kirchenchöre, etc. von Chérubini, Mehul, Mozart (*Davide penitente*, *Requiem*) Haydn (die sieben Worte des Erlösers am Kreutze) Abbé Stadler, Vogler, Mehul, Neukomm, Beethoven, (Christus am Oehlberge) Händel, Winter, Eybler, Seyfried, und andere. — Das Auditorium ist immer hochst gewählt, und die Ausführung entspricht dem Werthe des Gegebenen. —

Zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, des Bürgerspital-Fondes, des Blinden-Institutes, der Wittwen und Waisen hiesiger Tonkünstler etc. werden ebenfalls mehrere musikalische Academien veranstaltet, der Gemeinnützigkeit wegen von gemischten Inhalte, wobey nicht selten die vorzüglichsten Dilettanten mit humaner Bereitwilligkeit mitwirken. Die Tonkünstler-Societät giebt deren im Jahre statutenmäsig vier, nehmlich die beyden ersten in der Charwoche, und die letzten zu Weihnachten; jederzeit vollständige Werke, als: die Schöpfung, die Jahreszeiten, die sieben Worte; Händels Oratorien: Judas Maccabäus, Alexanders-Fest, Samson, Saul, Salomon; die vier letzten Dinge, von Eybler, die Befreyung Jerusalem's, von Abbé Stadler, und andere, welche von einem, an 200 Musiker starken Orchester, eben weil es *pro domo* arbeitet, in hoher Vollendung vorgetragen werden. —

Auch *musikalische Privat-Zirkel* giebt es unzählige, wie z. B. bey Herrn Landrath von Pichler, Herrn Hofsecretair von Contin, Dembscher, Hohenadl, Blahetka, Streicher, Helm, etc. wo, bei der bekannten Liberalität des österreichischen Nationalcharacters, selbst dem Fremden nicht schwer fällt Zutritt zu erhalten. Die beste Quartett-Musik hört man indessen doch immer bey Herrn Schuppanzigh. Er selbst spielt geistreich

die erste, Herr Hole die zweyte Violine, die Bratsche der fürstlich rasonmovskische Kammermusikus Weiss, und das Cello der treffliche Virtuose Linche. Wie diese Leutchen ihre Aufgabe lösen, und ihre Meister — Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Onslow, Spohr, etc. verstehen, wird nur dem Ohrenzeugen ganz klar. — Die Freunde der ältern Kirchenmusik finden in den Haus-Academien des Herrn Hofrath von Kiesewetter volle Befriedigung, und konnen sich an der einfachen Grosse der erhabenen Tondichtungen eines Allegri, Baj, Marcello, Palestrina, Cotti, Scarlatti, Porpora, Leo, Caldara, etc. nach Herzenslust erbauen. —

Einzelne Concerte haben seit Jahresfrist nachbenannte Künstler und Künstlerinnen gegeben.

1. Herr Capellmeister Gyrowetz. (Wenig Interessantes.)
2. Dem. Josephine Fröhlich; (eine gebildete Sängerien, und Siboni's Schülerinn.)
3. Herr Leon de Saint-Lubin: (ein geschmackvoller Violinspieler, der eine neue, fleissig gearbeitete Symphonie zu Gehör brachte.)
4. Herr Hindle; (seines Zeichens ein mittelmässiger Contrabassist, der sich mit einemmal auch als Haselant auf der Violine, und auf dem Cello — auslachen liess.)
5. Herr Rüttinger, Sohn; (hat die Clarinette gepfiffen, und das Clavier geschlagen.)
6. Mad. Borgondio; (*fumus Troes!*)
7. Dem. Josepha Seipelt; (Pianistinn, nicht ohne Talent.)
8. Herr Gloggl; (liess andere für sich arbeiten, und hörte zu. — Thut bequem sein, daa, und gefällt mich wohl.)
9. Herr Com; (*argumentum a posteriori:* wie man die Guiterre nicht spielt.)
10. Herr Slawjk; (Zögling des Prager-Conservatoriums; ein Geiger *di prima sorte*, unglaubliche Schwierigheiten anlangend, der mit der verschrieenen Teufels-Sonate wahrlich nicht viel Federlesens machen würde.)

11. Der zwölfjährige Knabe Joseph Kheyll; (ein kleiner Proteus, gleich geschickt und anstellig, jetzt auf der Violine, denn auf dem Csakan. Die zarte Pflanze verspricht ein kraftvoller Hochstamm zu werden.)

12. Herr Vimercati; (verdient als Mandolinist ein wahrer Orpheus genannt zu werden; jammerschade, dass die Sache an und für sich doch nur kleinlich bleibt.)

13. Herr Helmesberger, ein einheimischer, und

14. Herr Mecas, ein fremder Violinspieler; ersterer wird vom kühnsten Jugendfeuer beseelt; bey letzterem hat schon die besonnene Ruhe des reifen Mannesalters obgesiegt; etwas weniger Vorliebe für die Flageolet-Töne wäre freundschaftlich anzurathen; Bonbons müssen, wie homoopatische Heilmittel, nur in winzigen Dosen verabreicht werden, sollen sie als wirksame Reitzmittel erscheinen.

15. Die Gebrüder Lewy; seltene Virtuosen auf dem Waldhorn.

16. Der treffliche Pianist, Herr Schoberlechner, welcher in mechanischer Hinsicht vielleicht seinen Meister, Hummel, noch übertrifft.

17. Dem. Eugenie Sessi; ein berühmter Name! Wer gedenkt nicht ihrer Mutter, der in des Lebens üppigster Blüthe dahin gerafften, unersetzlichen Imperatrice? — wer nicht Marianens, als Giulietta, Sesto, and Orasia? — Erstere ruht im Thale des Friedens, und letztere ist kaum mehr als eine ehrwürdige Ruine. Auch der jüngste Sprosse verspricht kein langes Daseyn; wenigstens nicht auf der hier betretenen Bahn.

18. Das hoffnungsvolle Brüderpaar, Moriz und Leopold Wehle; der eine ungemein geschickt auf der Violine; der andere ein angenehmer Flötenspieler.

19. Herr Kinderfreund, aus Prag, welcher sich auf dem von ihm erfundenen, alla camera sehr angenehmen Instrumente: Aeolodikon, hören liess.

20. Herr Moscheles. Ende gut, alles gut! Im vollen Umfange des Wortes Meister, und Beherrscher seines Instrumentes. Die höchste Reinheit, Rundung, Gleichheit, Praecision, Fertigkeit, Ausdauer, Kraft, Geschmack, Zartheit, Geist, Leben, Verstand — was will man noch mehr? Er spielte, an zwey Abenden, den ersten Satz aus einem neuen Concerte in *C*-dur, jenes bereits gestochene in *g*-moll, eine Fantasie mit Orchesterbegleitung: „Erinne-

rungen an Irland“, auf National-Motive gebaut, und die allgemein verlangten Variationen über den Alexander-Marsch. Eine zum Schlusse vorgetragene freye Phantasie enthielt sinnig gewählte Themete, kunstreich combinirt, und mit einer Bravour durchgearbeitet, welche zugleich die ganze Eleganz seines Spieles entfaltete. Indessen, beym Lichte besehen, klang das Ding doch so gewissermassen wie vorbereitet, und man vermeinte, weniger die momentanen Eingebungen einer inspirirten Seele, als vielmehr ein allerliebstes, aus dem Gedächtniss vorgetragenes Capriccio oder Potpourri zu hören. —

Ad litteram C:) Theaterwesen.

Weltbekannt ist, dass Wien fünf Bühnen besitzt; nämlich zwey Stadt-Theater: das National-Schauspielhaus in der Burg, und das Operntheater nächst dem Kärnthnerthore; — weiter: drey in den Vorstadten: an der Wien (den vor Olims Zeiten berüchtigten Kasperle) in der Leopoldstadt, — und das jüngst erbaute Josephstädter Nestkäkchen.

Im *Burgtheater* schalten und walten die k. k. Hofschauspieler; es wird daher daselbst in der Regel nur in den Zwischenacten der Lust- und Schauspiele oder Tragödien nothdürftig musizirt, was also nicht eigentlich in unsern Bereich gehört. — Es mag daher von uns unbesucht bleiben, und wir wandeln dafür hinüber ins

Karnthnerthortheater. Auch dieses wurde sonst, als Hofopernbühne, für kaiserliche Rechnung geführt; weil aber die amtirende und verwaltende Regie so arg wirthschaftete, oder vielmehr nicht wirthschaftete, dass ein allerhöchstes Aerarium *exempli gratia* in einem einzigen Jahre über eine halbe Million zuschiessen musste, so ward jenes vom 1ten December 1822 an auf drey Jahre an den neapolitanischen *Impresario Domenico Barbaja* verpachtet, der, durch die

Perlen seiner Gesellschaft: Fodor, Colbren-Rossini, Mombelli, Eherlin, Donzelli, Rubini, David, Leblache, Ambrogi, und Botticelli, den fast entschlummerten Geschmack für die italienische Gesangweise neu erweckte. — Nach Ablauf der Pachtzeit wurden Unterhandlungen über fernere Contract-Bedingnisse gepflogen, und so blieben denn interimistisch diese Hallen über Jahr und Tag verschlossen. In den letzten Tagen des Aprils 1826 begann endlich die Entreprise zum zweytenmale. Die Administration und Oberleitung besorgt, wie früher, der bekannte Tänzer Duport, ein tüchtiger, im Bühnenwesen eingeweihter Geschäftsmann, dessen energischer Thätigkeit es auch gelang, in unglaublich kurzer Frist das Nothwendige vorzukehren, um, bis zum Eintreffen der parthenopischen Haupt-Armee, die täglichen Vorstellungen auf eine ehrenvolle Weise fortsetzen zu können. — Bey der ganz neu creirten deutschen Opern-Gesellschaft wurden angenommen, als Sängerinnen: Dem. Schlechner; (Stimme und Vortrag ausgezeichnet schön) Dem. Schröder; Mad. Grünbaum; Dem. Franchetti; Mad. Weldmüller; Dem. Urtz; Mad. Töpfermann; Dem. Bondra, Heckermann, Dotti, Hanff, und Dirzka, — als Tenoristen: die Herren Eichberger, Schuster, Cramolini, Müller, Weiss, Prinz, Welser, und Gottdank; — zu Bass-Parthien, die Herren: Forti, Preisinger, Borschitzky, Zeltner, Meier, Ruprecht, und Dirzka. — Das Ballet-Corps, höchst zahlreich an Coriphäen, Figuranten, und Comparsen, besteht aus den Solo-Tanzerinnen: Rozier, Heberle, Taglioni, Tierson, Roland, Torelli, Mesa St. Romain, Bretel, Ramacini, Balothe, Micheler, Abegg, Rebel, Hasenhut, und Schäffel; — aus den Solo-Tänzern, und Pantomimisten: Ferdinand, Rozier, Taglioni, Stuhlmiller, Hullin, Fleury, Pitro, Balothe, Springer, Guerra, Briol, Reyberger, Koleschenzky, Destefani,

Bretel, Petit, Kohlenberg, Baccini, Aichinger, und **Demaj.**

Im Verlauf der acht Monate kamen auf das Repertoire:

1. **Opern,** den ganzen Abend ausfüllend.
   Von *Weigl:* „**Die Jugend Peter des Grossen**" und: „**Die Schweitzer-Familie.**" — Von *Boyeldieu:* „**Die weisse Frau,**" und: „**Die umgeworfenen Kutschen.**" — Von *Auber:* „**Der Schnee;**" „**Der Maurer und der Schlosser;**" und: „**Leicester;**" — von *Mozart:* „**Don Juan;**" — von *Weber:* „**Der Freyschütze;**" — von *Rossini:* „**Die diebische Elster,**" und: „**Tancred,**" (in der Muttersprache, worin Mad. **Borgondio** gastirte;) **Der Klausner auf dem wüsten Berge,** nach dem französischen: **le Solitair,** von **Caraffa,** und **Herolds** letztes Werk: **Marie,** oder: **verborgene Liebe;** in dieser debütirte eine junge Sangerin, Dem. **Greis,** und in der vorgenannten ein neuer Tenor, Hr. **Hoffmann,** mit vielem Beyfall.
2. **Operetten,** als Vorspiele zu den Ballets: **Das Geheimniss,** von *Solie;* **Zwey Worte,** von *Dalayrac;* **Die Gefangene,** von *Cherubini.* **Zum goldenen Lowen,** von *Seyfried,* **Nachtigall und Rabe,** von *Weigl,* **Glückliche Tauschung,** von *Rossini;* „**Des Kaisers Genesung;**" Cantate von *Gyrowetz;* **Der Tausch,** von *Herold;* **Alle fürchten sich,** von *Nicolo Isouard.* Von den neuen, einen ganzen Abend ausfüllenden Opern machten das entschiedenste Glück: **Die weisse Frau,** — **Maurer und Schlosser;** — **Die umgeworfenen Kutschen,** — und **Marie.** Dem. **Schechner** ist die Perle der Gesellschaft, und des Publikums Liebling. —
3. **Ballets,** von der Composition der Balletmeister *Vestris, Milon, Dauberval, Philipp* und *Salvador Taglioni:* „**Alexander in Indien,**" — **das Schweitzer-Milchmädchen,**" und **Zemire und Azor,**" beyde mit Musik von **Gyrowetz;** — „**Lise und Colin;**" „**Der Fasching in Venedig;**" „**Die ländliche Probe;**" „**Joco, der brasilianische Affe;**" (charmante Composition von **Lindpaintner**) „**Die Nachtwandlerin;**" „**Die Eroberung**

von Malacca;" „Der Flöte Zaubermacht;" (Musik von Mercadante; — *furore*, wie der Italiener sagt, machte das Affenballet Jocco, wegen der naturgetreuen Darstellung des Hrn. Briol, der seinen Pavian mit wahrer Virtuosität giebt;) Der Fasching von Venedig unterhält durch das bunte Maskenwesen; beyfällige Aufnahme fanden die eben so brillanten als verständig ausgeführten choregraphischen Schöpfungen: Zemire und Azor, und: Die Eroberung von Malacca.

4. Französische Operetten und Vaudeville's; dargestellt von einer, für die drey Sommermonate verschriebenen Gesellschaft, unter der Führung des Herrn Brice, bestehend aus den Frauen Brice, und Tochter, Sarde, Meyer, Levequerie, und Jamin, nebst den Männern Clement, Fredele, Dorville, Camel, Céser, Casimir, und Lemêle. Da, ausser dem Director, Niemand zu singen verstand, so wurden die Musikstücke in den Singspielen grausam genug misshandelt; leidlicher erging es mit den Couplets in den Vaudeville's, worin sich auch die Messieurs Clement, Céser, und Fredelle, so wie die Mesdames Brice und Sarde als routinirte, denkende Künstler bewährten. Im Ganzen fand jedoch das Unternehmen wenig Unterstützung; und wenn gleich Einzelheiten nach Verdienst ausgezeichnet wurden, so wollte man diese Spectakel-Gattung doch nur als Vorkost des Lieblingsgerichts, der Balette, gelten lassen.

Schlendern wir anjetzo gemächlich über die Kärnthnerthorbrücke, so stellt sich unsern Augen sogleich der riesige Giebel des *Theaters an der Wien* dar, alle seine nachbarlichen Bauten weit überragend; jener anmuthige, freundlich einladende Tempel, der einst in herrlichem Glanze jeden Nebenbuhler verdunkelte, woselbst — *Infandum renovare jubes dolorem!* — in Mozart's Cherubini's, Catel's, Mehul's, Boieldieu's, Salieri's, Weber's, Spohr's, u. a. dramatischen Meisterwerken, die unvergesslichen Talente einer Milder, Campi, Willmann, Müller, Buchwieser, Schütz, Sontag, eines Simoni, Krebs, Ehlers, Wild, Forti, Jäger, Haizinger, Rauscher, Spitzeder, Wächter, etc. erblühten, und

der nun, gleich Ninive, moralisch zu Grunde gegangen ist. Bis Ende April, verflossenen Jahres, gab der königlich bayerische Schauspieldirector Carl Gastvorstellungen darin; Possen, wie: Staberl als Freyschütz, Tanzmeister Pauxel, Aline, und Spectakel-Stücke mit Cavallerie; Die Räuber, Blaubart, Agnes Bernauer, Bayard, Pansalvyn, u. dergl. — In der Hälfte des May machte die Josephstädter-Entreprise auf zwey Monate einen missglückten Versuch, den lecken Tespis-Karren aus dem Sumpfe zu ziehen; da kamen denn wieder ältere Opern, für die Umstände erträglich genug ausgeführt, zum Vorschein. die Zauberflöte, Don Juan, der Freyschütze, der Barbier von Sevilla, (auch eine Novität: die lustige Werbung, von Conradin Kreutzer, mit Protest remittirt;) ferner, Zauberspiele, Märchen, und Local-Farcen: Heliodor, Menagerie, und optische Zimmerreise in Krähwinkel, die Teufelsmühle am Wienerberge, der Kirchtag in Petersdorf, so wie, zur beliebigen Abwechslung, auch einige Pantomimen mit Harlekin, Colombine, Pierot, Pantalon, zahlreichen Maschinen, Flugwerken, und Verwandlungen. — Nachdem nun in den Zwischenperioden jedesmal die Pforten verschlossen blieben, trat Anfangs October Herr Carl neuerdings in die Schranken, aber nunmehr in Verbindung mit Herrn von Scheidlin, dem Unternehmer der Josephstädter-Bühne, und kraft des abgeschlossenen Pacht-Contractes sind beyde Gesellschaften — wenn gleich nicht förmlich amalgamirt — dennoch verpflichtet, sich gegenseitig zu unterstützen. Also wurde der Karren nochmals und mit vereinten Kräften leidlich genug fortgeschleppt, bis zum 15ten December, wo endlich die Räder krachend in Trümmer gingen; will sagen: das Theaterhaus wurde öffentlich versteigert, und von einem Gläubiger für 147507 Gulden käuflich erstanden. Indem nun aber der neue Besitzer nicht zugleich auch Eigenthümer des Privilegiums ist, so mussten die ferne-

ren Vorstellungen augenblicklich sistirt werden. Wie es weiter werden soll, wissen die Götter. Indessen ist es keine Kleinigkeit, wenn mitten im Winter, ohne anderweitige Aussicht, noch Hülfe, so die zweyhundert Menschen erwerb- und brodlos verkümmern sollen, ja ganze Familien, durch die, schon ins zweyte Jahr Lavinen gleich sich anhäufenden Unfälle, von einer kaum mehr zu tilgenden Schuldenlast gedrückt, nunmehr der bittersten Noth sich Preis gegeben fühlen; eine Lage, welche die Staatsverwaltung zu den kräftigst wirksamen Massregeln auffordert, welche hoffentlich auch nicht entstehen werden.

Jetzt, liebwerthe Leser! folgen Sie mir nach dem entgegengesetzten Pole; wir wandeln hin längst des angenehmen Glacis, das Kärnthner-, Luisen-, Stuben- und Hauptmauthtthor vorbey, am Rothenthurm über den einfach soliden Stein-Bogen des Donau-Canals, der die Stadt mit der Insel verbindet, hinunter durch die, mit Carossen und Fussgängern, mit Geschäftigen und Geschäftslosen, reich belebten Alleen der Jägerzeile. *Ecce!* da stossen wir, in einem Winkelchen zur linken Hand *vel quasi* mit dem Gesichtsvorsprung an ein kleines, unscheinbares Gebäude, und da drinnen steckt das

Leopoldstädtertheater, woselbst vor mehreren Decennien Kasperls Lustbarkeiten florirten, welches seinem Erbauer, Herrn von Marinelli, nebst mehreren Groschen, den Adelstand einbrachte, und noch zur Stunde, als stabile, accreditirte Volksbühne, für jeden Besitzer eine unversiegbare Goldmine bleibt. Der ehrliche Johann Laroche, mit seiner natürlichen, trockenen Komik, seinem treffenden Mutterwitz, ruht nun schon lange im Grabe, und mit ihm ist auch die eigentliche extemporirte Komödie heimgegangen, deren letzter Repräsentant zu seyn er gewissermassen nie aufhörte. Seitdem sind alle, den Italienern nachgebildete Burlesken verschwunden, und Zaubermährchen, Feenspiele, Localpossen an

ihre Stellen getreten. Die Dichter Bäuerle, Gleich, und Meisl, jeder vereinzelt an Schreibseligkeit ein zweyter Lopez de Vega, lassen nie einen Mangel einreissen, und dem selbst als tiefen Sechsziger noch rührigen Wenzel Müller — in seiner Sphäre achtungswerth — versiegt nie die schon so lange strömende Ader von Walzern und Ländlern, dass es ihm sein jüngerer College und Adjunctus, Herr Drechsler, weder an Quantität noch an Qualität je gleich zu thun vermag. Die ersten Buffi sind die Herren Raimund, Korntheuer, und Ignaz Schuster; die beliebtesten Actricen Dem. Ennöckl, Kronez, und Mad. Haas, wiewohl auch fast alle Mitglieder dieser Gesellschaft mit dem National-Dialect innig vertraut, und in ihrem *Genre* solche Darstellungen liefern, die durch hohe Eigenthümlichkeit, als abgeschlossenes Ganzes, einst einen Iffland entzückten, und noch vor kurzem dem schwer zu befriedigenden Ludwig Tieck unpartheyischen Beyfall abzwangen.

Da hierorts die Sitte eingeführt ist, dass alle Piecen, welche einiges Glück machen, oft hintereinander wiederholt, und eben dadurch gewöhnlich erst recht eingebürgert werden, so kommen in der Regel verhältnissmässig auch weniger Novitäten zum Vorschein, deren das entwichene Jahr nur folgende brachte:

1. Spectakel-, Feen- und Zauberspiele: Lisko und Saldino, — Oscar und Tina; — das grüne Männchen; — das Mädchen aus der Feenwelt, mit Musik von Drechsler; — die Zauberlampe, — Amoine, — die Fee in Krähwinkel, — von Müller componirt;
2. Singspiele und Possen, von eben diesem Tonsetzer: Jacob in der Heimath, — Herr Joseph und Frau Baberl, — und: die Grötzer in Wien.
3. Pantomimen, — ein sehr ergiebiger Zweig, sowohl durch die Fruchtbarkeit des erfindungsreichen Balletmeisters Reinoldi, als durch die gelungene Ausführung der Hauptmasken, Arlequin, Colombine, Pierrot, und Pantalon: — „Die Weiber zu Pferde“, — „Der erste May im Prater,“ —

„Colombinens Glück in Flores Tempel,“ sammtlich von Müller in Musik gesetzt, und Chevalier Saes oder: Don Juan, parodirt und Mosarts Compositioo dazu benützt. — Das Zauberspiel: Das Mädchen aus der Feenwelt, dessen Verfasser der beliebte Komiker Reimund ist, machte vor allen die glänsendste, ja eine seit Jahren beispiellose Epoche. Von dieser Piece kann man im engsten Begriffe des Wortes sagen, dass sie allgemein gefalle. Es ist aber auch das Beste was jemals in dieser Gettung zum Vorschein gekommen; wirklich Sinn und Verstand darin; ein ächt poetisches Gemuth, Phantasie und reine Lebensphilosophie; man weis gar nicht, wie der schlichte Naturmensch nur dazu kömmt! Auch die meisten Motive der Gesange hat er selbst erfunden, und Hr. Drechsler instrumentirt; sie sind nicht minder gelungen; darum: Ehre dem Ehre gebührt! —

Treten wir nun die letzte Wanderung an, gegen Occident, in die *Josephstadt*; für Ungewohnte allerdings ein etwas weiter Spaziergang, doch den rührigen Wienern, die ohnehin den lieben Tag lang auf den Strümpfen sind, nur ein sogenannter Katzensprung. Das dortige Theater — klein, aber nett — wurde erst vor vier Jahren von Herrn Hensler neu erbaut; seit seinem Tode führen es seine Erben — Tochter und Schwiegersohn — contractmässig fort. Letzterer, der Grosshändler Herr von Scheidlin, ist nun, wie schon erwähnt, mit Herrn Carl liirt, und dieser demnach auch hier Mitdirector.

Die erste Sängerinn, Dem. Vio, verdient Auszeichnung, im komischen Fache excelliren Mad. Kneisel, und Reimund. Die Capellmeister, Gläser, und Leon de Saint Lubin, sind junge, fleissige und geschickte Männer, aus deren Feder mitunter schon recht Artiges geflossen ist. Da diese Volksbühne bisher als *Theatre des Variétés* behandelt wurde, so sind hier auch alle Spectakel-Gattungen heimisch. Dieser Tendenz zufolge gingen in die Szene:

1. Opern: Die diebische Elster; — Die Zauberflöte; — Der Spiegel von Arkadien; —

Heliodor, Beherrscher der Elemente, — Das Wunderpferd, — Die Braut aus dem Zauberbrunnen, — Die steinerne Jungfrau, — Dank und Undank, — Die Weiber in Uniform, alle sechs von Gläser componirt; — Die schwarze Frau, Parodie.

2. Melodramen: Die Reise durch die Luft — Bozena — Mirina — Der Untergang des Feenreiches — und Laurine, mit Musik von Roser, Seyfried, Gyrowetz, Kenna, und Kessler.

3. Märchen, und Possen: Der Teufelsstein in Mödling — Die Reise ins Bad — Evakathel und Schnudi, von Wenzel Müller; — Die Sesselträger in Wien, von Drechsler; — Die Frau Muhmene dem Pusterthale, von Volkert; — Felix und Gertrud, von Kener.

4. Pantominen: Die Zauberrose, und: Der Schutzgeist trauer Liebe, von Feistenberger componirt; der goldene Fisch, mit Musik von Leon de Saint Lubin; — Policinello, todt und lebendig, oder Figaro als academischer Kämpfer aus Paris, Musik von Riotte; eigentlich nur eine aufgewärmte Brühe, und schon vor Jahren als Kinderballet unter dem Titel Die Redoute gegeben. — Unter den Compositionen des Herrn Capellmeister Gläser zeichnete sich Heliodor, die Braut aus dem Zauberbrunnen, nebst der steinernen Jungfrau am vortheilhaftesten aus; weniger durch Originalität, als durch lebendige Frische des Styls und ein brillantes Instrumentspiel. Die Werke des zweyten Capellmeisters, Herrn Leon de Saint Lubin, beurkunden Sorgfalt, Fleiss, und gründliches Studium, werden aber, vielleicht eben aus diesem Grunde, von dem für leichtere Kost empfänglichen Publikum dieses Theaters auch weniger beachtet. Die Musik zur schwarzen Frau, von dem Schauspieler Adolph Müller, enthält mehrere glücklich gewählte Reminiscenzen aus der Dame blanche. —

Littera D:) Literatur.

Die Kaiserstadt zählt folgende *Kunst- und Musikalienhandlungen*: 1. Domenico Artaria und Compagnie; 2. Matteo Artaria; 3. Mollo; 4. Cappi und

Czerny; 5. Steiner und Compagnie, (nunmehr unter der Firma: Tobias Haslinger) 6. Diabelli und Compagnie; 7. Pietro Mechetti; 8. Sauer und Leidesdorf; 9. Paterno. 10 Bermann; 11. Pennauer. 12. Weigl; nebst den Antiquaren Mainzer und Vincenz Schuster, welche zugleich Leih- und Copir-Anstalten etablirt haben.

Zu den currentesten Artikeln gehören: Opern-Auszüge, für das Pianoforte, in Quartetten, für eine oder zwey Violinen, Floten, Guitarren oder Csakans; Lieder, und populaire Gesänge der Volksbühnen; Tänze, u. s. w. Mayseder, Böhm, Carl Czerny, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Merk, werden am meisten gesucht. Rossini et Consorten sind in Abnahme. Wie Webers Oberon ansprechen wird, lasst sich erst nach der Aufführung bestimmen, die — wie verlautet — noch im weiten Felde steht; seine Euryanthe hat sich nicht rentirt, dagegen der universelle Freyschütz alles übertroffen. Im Kirchenfache arbeitet vorzugsweise Haslinger; (vormals Steiner und Comp.) er hat Eyblers Requiem in einer schönen Partitur herausgegeben, welchem sechs Messen desselben Meisters folgen werden, wovon Nr. 1 bereits erschienen ist. Auch einzelne Motetten, Psalmen, Litaneyen, Vespern, und Missen von Abbé Stadler, Seyfried, Schiedermayer, Rieder u. a. haben kürzlich die Presse verlassen. Nebeifernd druckt Diabelli mehrere Werke von Michael Haydn — nach. —

Von folgenden Theorien, und Lehrbüchern wurden neue Auflagen veranstaltet:

I. G. Albrechtsbergers sämmtliche Schriften; gesammelt, ergänzt, und vermehrt von seinem Schüler, Ignaz Ritter von Seyfried. In drey Bänden.

Der Wiener-Clavierlehrer; von Joseph Czerny.
Kleine Pianoforte-Schule, nach Pleyel, Dussek, und Cramer.
Die grosse Pianoforte-Schule des Pariser Conservatorium's, von Adam.
Knechts musikalischer Katechismus.
Allgemeine Theorie der Tonsetzkunst; herausgegeben von August Swoboda, Tonsetzer (?) und Tonkünstler (Harfenspieler) wirklich ausübenden Mitgliede des österreichischen Conservatoriums der Musik, und Supplent des Generalbasses zu Sanct Anna. (!!!) Die Broschüre ist ein compendioses Excerpt aus Türks u. a. Werken; in einem Geiste stylisirt, wovon schon das Titelblatt hinreichende Proben liefert, übrigens, zur Ehrenrettung des hiesigen Buchhändler Gremiums, auf des Verfassers selbst eigene Kosten gedruckt. —

Unter den jungen Componisten schreibt Sechter gute Fugen, Schubert schöne Gesänge, Lachner brave Sonaten, Hirtl, Wilde, Gruber, Pammer, Lanner, und noch eine Handvoll gleichen Calibers, beliebte Tänze. —

Was noch dem Berichterstatter allenfalls herauszusagen auf dem Herzen liegt, muss er schon auf eine anderweitige Gelegenheit versparen, denn in diesem Augenblicke brummt die Geisterstunde Valet dem scheidenden Jahr, und in den ersten Secunden des Neuen nimmt auch von den Lesern der Cäcilie glückwünschend Abschied der

Wien,
in der Sylvester-Nacht des Jahres 1826.

Verfasser.

Über die verschiedene Beschaffenheit des Klanges eines Instruments, nachdem es von verschiedenen Spielern behandelt wird; auch über das Zerschlagen der Claviersaiten.

Von
E. F. F. Chladni.

Vorwort

Auch die nachstehend mitgetheilten Aufschlüsse gehören zu denjenigen, zu deren Ertheilung unsern verehrten Chladni aufzufordern ich mir vor einiger Zeit (wie bereits vorstehend S. 120, 121 erwähnt,) erlaubt hatte, und durch deren Mittheilung in den gegenwärtigen Blättern wieder einige, bis jetzt noch mit mancher Dunkelheit behafteten Gegenstände aufgeklärt und einige darüber herrschende Vorurtheile beseitigt erscheinen werden.

Es umfasst die gegenwärtige Mittheilung zwei verschiedene, doch verwandte, Gegenstände, über deren Jeden mir eine kurze Vorbemerkung erlaubt sei.

I.) Man hört so oft sagen, dieser oder jener Instrumentalvirtuose entlocke seinem Instrumente einen ganz eigenthümlichen Ton; und in der That ist es wahr, dass, unter mehren gleich vollkommenen Virtuosen, doch die Töne des Einen oft einen ganz anders eigenthümlichen Charakter, eine ganz andere Klangfarbe, ein ganz anderes *Timbre* oder Gepräge tragen, als die des anderen, so, dass selbst ein und dasselbe Instrument, z. B. eine und dieselbe Geige, mit einem und demselben Bogen gestrichen, und überhaupt unter sonst durchaus gleichen Umständen, doch in der Hand des Virtuosen *A* eine ganz andere Klangfarbe, Klänge von ganz anderem Gepräge von sich giebt, als in der Hand des eben so trefflichen Virtuosen *B;* — und es mögte wohl interessant sein, zu erforschen, auf welchen physikalischen Ursachen diese Verschiedenheit des Klanggepräges wohl beruhe.

Sollte man dieser Frage etwa mit der oberflächlichen Antwort begegnen wollen: die erwähnte Verschiedenheit sei eben eine natürliche Wirkung der verschiedenen Individualität der Spieler und ihrer eigenthümli-

chen Spielart u. dgl, so mag eine solche Antwort dem Dilettanten, sie mag dem blosen reinen Ästhetiker, so wie allenfalls auch wohl dem praktischen Techniker überhaupt genugen; dass sie aber dem Physiker, dem Akustiker Nichts sagt, ist offenbar, indem dieser sich nicht mit dem Wort- und Phrasenschall von Individualität u. dgl. abfertigen lässt, sondern wissen will, wie und in welchem Stücke der Spieler *A* denn anders auf das Instrument physisch einwirkt als der Spieler *B*, und worin also die Verschiedenheit der physischen Einwirkung hier und dort besteht.

Es kann die erwähnte Verschiedenheit im Wesentlichen in nichts Anderem liegen, als in der verschiedenen Art und Weise, wie der Spieler die Saite seines Instrumentes durch die Reibung des Bogens in Schwingung versetzt, oder, kurz, von der Art und Weise wie die Saite gerieben wird. Dass dies auf manchfach verschiedene Weise geschehen kann, ist bekannt genug; als eines der bekanntesten Beispiele führe ich unter anderen nur dieses an, dass die Saite ganz nahe beim Stege angestrichen bekanntlich einen Klang von ganz anderem Gepräge horen lasst, als wenn das Streichen mehr gegen die Mitte der Saite hin geschieht. — Eben so erscheint ein ganz anderer Klang, wenn man den Bogen, stark auf die Saite gedrückt, nur langsam und träge über dieselbe hinzieht, als wenn man ihn, die Saite kaum leicht anstreifend, rasch über dieselbe hinschnellt. — Anders klingt die Saite, wenn sie vom Bogen, in genau rechtwinklicher Richtung gerieben wird, als bei etwas schiefer Richtung, — anders, wenn der Bogen nach der Tonanregung jedesmal sogleich wieder aufgehoben, als wenn während der ganzen Dauer der Note die Reibung fortgesetzt wird, (langer, oder kurzer, springender Bogenstrich,) u. s. w. — Es sei genug, nur auf die erwähnten Verschiedenheiten, deren sich bekanntlich noch eine Menge anderer beifügen liessen, hier blos beispielweise hinzudeuten, um einsehen zu lassen, dass schon aus den verschiedenen Abstufungen des Streichens in grosserer, oder geringerer Entfernung vom Stege, — des mehr oder weniger starken Andruckens des Bogens, — des mehr oder weniger schnellen Bogenstriches, und noch mehrer anderer Verschiedenheiten — insbesondere und vorzüglich aber durch die unzähligen Combinationen all dieser Verschiedenheiten, eine unermessliche Verschiedenheit der Art und Weise der Saitenanregung entspringt, durch welche es nun ganz begreiflich erscheint, wie, von so vielen, sämtlich guten Spielern, doch ein jeder Klänge von eigenthümlich verschiedener Prage erzeugt, je nachdem er sich mehr die eine, als die andere dieser unendlich verschiedenen Nuancen der Saitenanregung eigen gemacht hat.

Ich sage, es wird dadurch die grosse Manchfaltigkeit der verschiedenen Klanggepräge begreiflich. sie wird es aber auch dadurch nur erst auf blos ganz empirische Weise, indem uns auch dadurch noch nicht erklärt ist, warum denn eine Saite, auf die eine Art gerieben, anders klinge, als wenn sie auf die andere Art gerieben wird? warum sie auf diese Art gestrichen grade diese, — auf die andere Art gestrichen aber jene Klangfarbe zeigt? kurz es fehlt uns noch immer der Schritt von der obigen Erklärung der entfernteren Ursache der Klangverschiedenheit, zu der näheren Ursache derselben.

Um diesen sehr wesentlichen Schritt werden wir der wirklichen Erklärung näher gebracht durch die nachstehend von Herrn Dr. Chladni gegebenen Winke, wornach die Verschiedenheiten des Gepräges der Töne ohne Zweifel darauf beruhen, dass durch die eine Art zu streichen die Saite andere Biegungen beim Schwingen annimmt, in anderen Curven schwingt, als wenn sie auf die andere Art angestrichen wird, welche verschiedenen Schwingungsformen denn auch begreiflich Schallwellen von verschiedener Form erregen, welche letztere dann auch unsern Gehörwerkzeugen verschiedentlich modificirte Eindrücke zuführen müssen.

II.) So gewiss es übrigens ist, dass ein Geiger durch die verschiedene Art und Weise, wie er seine Saite zum Schwingen und Tönen erregt, derselben Klänge von ganz verschiedenem Gepräge entlocken kann; so scheint es dagegen physikalisch gänzlich evident, dass auf dem Pianoforte die Klanggepräge von der Art wie der Spieler die Tasten anschlägt gänzlich unabhängig ist.

Es steht diese, physikalisch evidente Wahrheit freilich dem gemeinüblichen Glauben entgegen, dass auf dem Pianoforte von der verschiedenen Art und Weise, wie eine Taste niedergedrückt werde, der mehr oder weniger schöne Klang gar sehr abhange; man spricht da von hartem oder hölzernem, und von elastischem, klangvollen Anschlage und von diesem und jenem anderen *Je ne sais quoi* — allein wie allgemein recipirt der Glaube an diese Dinge auch sein mag, so lässt sich doch der Ungrund desselben schon durch den Gegensatz des vorstehend über die Verschiedenheit des Klanges beim Geigenspiel Gesagten leicht einsehen. Der Pianofortist kann keineswegs, wie der Geiger, oder auch wohl der Harfen- oder Guitarrespieler, die Saite, willkürlich bald näher am Stege, bald mehr gegen die Mitte hin, anschlagen, sondern der Hammer trifft die Saite unwandelbar allemal an Einem und demselben, vom Instrumentenmacher bestimmten Flecke; — Er kann nicht den Hammer, wie der Geiger

den Violinbogen, bald in dieser bald in jener Richtung gegen die Saite bewegen, sondern der Hammer bewegt sich gegen die Saite unwandelbar in Einer und derselben durch den Mechanismus bestimmten Richtung; — Er kann nicht den Hammer, wie der Geiger seinen Bogen, nach erfolgter Tonanregung willkürlich länger oder kürzer die Saite berühren und fortwährend anliegen lassen, sondern die Berührung hört unwandelbar jedesmal unmittelbar nach dem Anschlage auf; — kurz, der Pianofortist vermag Nichts weiter, vermag in seinen Anschlag (als solchen) keine andere Verschiedenheit zu legen, als nur die einzige, der grösseren oder geringeren Stärke des Anschlages, und alles was man so tagtäglich von speciosen Kunsturtheilen von dem ganz eigens schönen Klange fasein hört, den dieser oder jener Pianofortist dem Instrumente durch die eigenthümliche Art seines Anschlages zu entlocken verstehe, zerfliesst, dem Obigen zufolge, in Wortphrasen ohne physikalische Realität, oder beruht höchstens etwa darauf, dass ein guter Spieler grade denjenigen Grad von Stärke zu treffen versteht, bei welchem das Instrument, seinem eigenthümlichen Baue nach, sich am vortheilhaftesten ausnimmt, — wenn man will auch wohl darauf, dass er vornehmlich solche Dinge spielt, welche dem Klange des Instrumentes am vortheilhaftesten zusagen, — auch wohl darauf, dass er jede Taste gehörig lang niedergedrückt hält, um den Klang nicht früher als nöthig ist wieder zu sperren, — (was alles zwar allerdings die einzigen wahren Geheimnisse sind, durch deren verständige Anwendung jener eigenthümliche Zauber entsteht, vermöge dessen der rechte Künstler den Klang seines Instrumentes aufs vortheilhafteste auszuprägen und oft in so magischer Schönheit hervortreten zu lassen versteht, dass man meinen möchte, er vermöge den Saiten eine eigene Seele einzuhauchen, — was alles aber eben so wenig die Wirkung einer besonderen Art und Weise des Anschlages, d. h. der Art und Weise die Taste niederzudrücken, ist, als die verschiedenen Modificationen der Klanggepräge durch die sogenannten Pedale, Lautenzug, Flötenzug, *una celeste* oder gar Fagottzug u. dgl., deren vortheilhafte Benutzung vielleicht schon mancher Kunsturtheiler einem Pianofortisten als Verdienst eigenthümlich schönen Anschlages und besonders schönen Tones auf dem Flügel, angerechnet haben mag; — denn was hat man nicht schon alles von unseren Kunstsprechern und Kunsturtheilern anhören müssen! —)

Wie sehr gemeinüblich also auch die Kunstphrasen von hartem und weichem Anschlage, von elastischem oder unelastischem Anschlage u. dgl. sein mögen, so liegt doch all diesen Worten durchaus keine Realität zum Grunde, indem keine andere reelle Verschiedenheit des

Anschlags physisch möglich ist, als die der grösseren oder geringeren Stärke, welche selbst einzig und allein davon abhängt, ob die Taste mit grösserer oder geringerer Stärke nieder — oder noch genauer ausgedrückt, ob sie mit grösserer oder geringerer Geschwindigkeit aus ihrer wagerechten Lage bis zu ihrem Anhaltpunkte hinbewegt wird, so dass sie diesen Weg in einem längeren, oder kürzeren Zeittheilchen zurücklegt, und also auch der Hammer mit grösserer, oder geringerer Geschwindigkeit wider die anzuschlagende Saite angeschnellt wird. — Einzig durch dieses letztere, durch das Anprallen des Hammers wider die Saite, wird der Ton erregt, und einzig durch die verschiedene Art und Weise dieses Anprallens kann also die Beschaffenheit des Klanges verschieden ausfallen; und da, wie vorerwähnt, eine andere Verschiedenheit, als die einer grösseren oder geringeren Stärke oder Heftigkeit des Anprallens gar nicht denkbar ist, diese Stärke des Anprallens aber einzig nur von der Heftigkeit oder, was physikalisch dasselbe heisst, von der Geschwindigkeit abhängt, mit welcher der Hammer gegen die Saite hingeschnellt wird, diese Geschwindigkeit aber wieder lediglich und einzig und allein vom geschwinderen oder langsameren Niederdrücken der Taste, oder, um den gebräuchlicheren Ausdruck beizubehalten, vom stärkeren oder schwächeren Anschlagen derselben, abhängt, so ist es physikalisch evident, dass die gemeinüblich geträumten sonstigen Verschiedenheiten des Anschlags nichts anders sind, als leere Träume; — was auch sicherlich nie ein Physiker und überhaupt niemand läugnen wird, dem nicht der Fundamentalsatz aller Dinamik fremd ist: dass die Stärke der Bewegung das Product der Geschwindigkeit in der Masse ist, und dass also da, wo die Masse unverändert bleibt (wie der Clavierhammer) die Stärke der Bewegung nur durch grössere oder geringere Geschwindigkeit, und sonst auf keine andere Weise, modificirt sein kann, oder, mit anderen Worten, dass, wenn ein und derselbe Hammer, jedesmal in einer und derselben Richtung, wider einen und denselben Punkt einer und derselben Saite geschleudert wird, alsdann keine andere Verschiedenheit mehr physikalisch denkbar ist, als die des stärkeren, oder schwächeren Anprallens, welches selbst in nichts anderem bestehen kann, als in der grösseren oder geringeren Schnelligkeit der Bewegung des Hammers von seiner Ruhestelle zur Saite hin, welches selbst wieder blos allein von der grösseren und geringeren Geschwindigkeit abhängt, mit welcher die Taste niedergedrückt wird, und wobei keineswegs noch ein weiteres gewisses *je ne sais quoi* statt findet, hinter welches sogenannte Kunstverständige so oft und gern sich verstecken, um gemeinübliche aber inhaltleere Kunstphrasen bei Ehren zu halten.

Aus dem Vorstehenden lässt sich zugleich auch der Werth des, gleichfalls ziemlich gemeinüblichen Wahnes beurtheilen, als sei auch das Zersprengen oder Zerschlagen der Clavier Saiten keineswegs blos die Wirkung der Stärke des Anschlagens, sondern es komme nur auf die rechte Art an, und Einer der's recht verstehe könne das Instrument noch so stark angreifen, ohne Saiten zu zersprengen u. s. w. — ein Wahn welcher, wie man sieht, auf den nämlichen irrigen Einbildungen beruht, und sich ganz durch dieselben physikalischen Principien widerlegt, wie der von dem gewissen *je ne sais quoi*, vermöge dessen der Anschlag des Einen Spielers den Klang der Saite anders ausprägen soll als der des anderen.

Auch in diesem Betreffe habe ich daher, — wenn gleich im Voraus überzeugt, dass sowohl unsere Kunsturtheiler und Kunstsprecher, als auch Virtuosen, Virtuosenanbeter und sonstige Kunstgläubige sich ihren Glauben an das gewisse *je ne sais quoi* auch durch die evidenteste Demonstration physischer Unmöglichkeit doch nimmermehr werden nehmen lassen, — dennoch geglaubt, wenigstens zu Gunsten der Verständigeren, unseren verehrten Chladni auffordern zu dürfen, auch über diesen Punct seine vielbewährte Autorität zu interponiren, wie er es denn auch in den nachstehend mitgetheilten Aufschlüssen mit höchst dankenswerther Bereitwilligkeit gethan hat.

Gfr Weber.

Die Frage: I.) auf welchen Principien es beruht, dass eine und dieselbe Geige, von verschiedenen Spielern behandelt, ein ganz anderes *timbre**)

---

*) Im französischen druckt das Wort *timbre*, wofür im Deutschen noch keins recht üblich ist, den verschiedenen Charakter eines Klanges, oder die verschiedene Wirkung desselben aus, welche von Höhe und Tiefe des Tons, so wie von Stärke und Schwäche ganz unabhängig ist, und von deren Wesen wir, so wie überhaupt von den Wesentlichen qualitativer Verschiedenheiten der Dinge, noch wenig wissen. Die französische Sprache, welche darin ärmer ist, als die unsrige, dass sie für die 3 sehr verschiedenen Begriffe von Schall, Klang und Ton nur das einzige Wort *son* hat, ist also hierin reicher. Ich dächte aber, wir könnten das Wort Laut dafür gebrauchen, so wie es schon in einzel-

hat, lässt sich wohl nicht anders beantworten, als dadurch, dass der Grund davon in **kleinen Verschiedenheiten der Gestalt**, welche die Saite bey ihren Schwingungen annimmt, zu suchen sey, wie dieses auch von E. H. und W. **Weber**, in ihrer **Wellenlehre**, § 249, ganz richtig ist bemerkt worden.

Die Krümmung, welche eine Saite bey ihren Schwingungen annimmt, ist, nach **Taylor**, **Daniel Bernoulli** und Grafen **Giordano Riccati**, in ihrem regelmässigsten Zustande betrachtet, als eine sehr verlängerte Cycloide anzusehen, (welche bey den Flageoletttönen sich so fortsetzt, dass sie sich auf entgegengesetzten Seiten mehrmals wiederholt). Nach den Untersuchungen von **L. Euler**, welchem auch **La Grange** beystimmt, können aber auch andere Krümmungen Statt finden, welche von der ersten Biegung abhängen, die man der Saite giebt, und sogar solche, die sich nach keinem Gesetze der Stetigkeit richten, und sich durch keine Gleichung ausdrücken lassen, welches letztere **d'Alembert** nicht zugeben wollte. Der Streit darüber ward in mehren Abhandlungen geführt, die sich in den Schriften der Petersburger und Berliner Akademien der Wissenschaften befinden, und von mir in der

nen Fällen üblich ist, wenn man z. B. von Sprachlauten, artikulirten und unartikulirten Lauten, von Wohllaut und Übellaut etc. redet. Wenn wir also das Wort **Laut** im allgemeineren Sinne nehmen, als gewöhnlich geschieht, und die qualitative Verschiedenheit dadurch ausdrucken wollen, so können wir, wie im französischen gesagt wird: *le différent timbre du son*, auch sagen: **Der verschiedene Laut eines Klanges.** *D. Vf.*

Akustik, § 55 und 58, erwähnt sind. Das Endresultat ist ohne Zweifel dieses, dass allerdings nach Euler und La Grange anfangs auch unregelmässige und wohl auch mehr eckige als abgerundete Biegungen Statt finden, dass diese aber nach mehren Schwingungen sich allmälig ausgleichen, und in eine mehr oder weniger regelmässige Cycloide umformen.

Nun ist, selbst bey der besten Behandlung einer Saite, der erste Impuls nicht im Stande, augenblicklich auf alle Theile der Saite so zu wirken, dass sie gleich bey ihrer ersten Schwingung eine vollkommen regelmässige Gestalt annehmen könnte, sondern es wird dadurch anfangs eine fortschreitende Wellenbewegung erregt, die erst nach und nach zu einer stehenden Schwingung wird, wie dieses von den beiden Weber in ihrer Wellenlehre, theils vielen eigenen an längern Seilen und Schnüren angestellten Beobachtungen, theils den vortrefflichen theoretischen Untersuchungen von L. Euler zu Folge, gezeigt worden ist. Wenn nun der erste Impuls zu schnell und zu heftig auf einen kleinen Theil der Saite wirkt, als dass die entfernteren Theile schnell genug nachgeben könnten, wo also die Biegung anfangs etwas eckig ausfallen muss, oder wenn die Saite unter einem rechten Winkel oder unter einem etwas schiefen Winkel in Bewegung gesetzt wird, oder wenn der Impuls an einer mehr nach dem Ende zu oder nach der Mitte zu befindlichen Stelle angebracht wird, u. s. w. so muss durch alle diese Verschiedenheiten des Impulses, und

also auch der Gestalt, welche die Saite anfangs annimmt, auch eine Verschiedenheit des Lautes, welchen sie gieht, bewirkt werden. Jeder Spieler eines Geigeninstrumentes hat nun hierin sein Eigenthümliches, welches theils in seinem Charakter, theils in körperlichen Verschiedenheiten, z. B. in der verschiedenen Steifigkeit oder Nachgiebigkeit der Hand, welche den Bogen hält, der mehreren Härte, Weiche, Elasticität und Kraft der Finger, welche die Saiten greifen, u. s. w. theils auch in der Art, wie er unterrichtet worden, oder wie er sich gewöhnt hat, liegen kann. Wenn man nur in einem Orchester recht genau auf Alle, welche dieselbe Stimme spielen, Achtung gehen will, so wird man leicht bemerken können, das hierin jeder seine eigene Weise hat.

II.) Beym **Pianoforte** wird gleichfalls, wegen der verschiedenen Gestalt, welche die Saite bey ihren Schwingungen, besonders im ersten Moment, annehmen kann, sehr Viel darauf ankommen, an welcher Stelle der Hammer anschlägt. So pflegen auch geschickte Harfenspieler absichtlich die Saiten bisweilen näher nach dem einen oder dem andern Ende zu, oder nach der Mitte zu, mitunter auch wohl unter einem mehr oder weniger rechten oder schiefen Winkel zu greifen, wodurch sie, ganz unabhängig von der Stärke und Schwäche, wie auch von der Höhe oder Tiefe der Töne, öfters eine beträchtliche Verschiedenheit des Lautes hervorbringen. Auf keine Weise ist zu glauben, dass ein Spieler etwas von seinen individuellen Charakter auf eine uns unerklärbare

Weise unmittelbar in das Instrument übertragen könne, sondern es geschieht nur mittelbar, durch das Mechanische der Behandlung.

Auf einem Pianoforte wird es, weil der Anschlag selbst immer an derselben Stelle, und immer in derselben Richtung geschieht, nur auf die Geschwindigkeit oder Stärke ankommen, mit welcher der Hammer gegen die Saite bewegt wird.

Wenn also ein Spieler auch mehr als der Andere, die Saiten zersprengt, so kann der Grund in nichts anderem liegen, als in einer übermässigen Stärke des Anschlages. (Für unsere Wahrnehmung geschieht zwar die Bewegung des Hammers gegen die Saite immer nur in einem Augenblicke, weil die Zeit, in welcher es geschieht, zu kurz ist, als dass die Sinne ein Maass dafür haben könnten; die Wirkung aber, sowohl auf das Gehör, als auch auf das Zersprengen der Saiten, muss verschieden seyn, nachdem die Bewegung des Hammers gegen die Saite etwa in einem Hunderttheilchen, oder ob sie in einen Tausendtheilchen einer Sekunde geschieht), wo dann also das Zersprengen nur immer die Folge eines zu starken Anschlages und einer durch diesen bewirkten zu schnellen Bewegung des Hammers gegen die Saite seyn wird, so dass der eine Spieler eben so viele Saiten sprengen würde, als der andere, wenn er eben so stark schlüge.

Chladni.

W. A. Mozarti Missa pro defunctis Requiem. W. A. Mozart's Requiem, Partitur. Neue, nach Mozarts und Süssmayrs Handschriften berichtigte Ausgabe. Nebst einem Vorbericht, von Anton André. Offenbach a/m., bei Joh. André. Subscriptionspreiss 5 fl. 24 kr., Ladenpreis 10 fl. 48 kr. *)

Endlich ist, unter obigem Titel, die, von der gesammten musikalischen Welt mit gespannter Erwartung so lange ersehnte, mit Nachweisungen über die Autorschaft *Mozarts* und *Süssmayrs* versehene Ausgabe des vielbesprochenen Werkes, nunmehr erschienen.

Was der, als musikalischer Literator so allgemein anerkannte Herr Herausgeber hier geliefert hat, und welche Resultate aus den, seit mehr als einem Vierteljahrhundert als Geheimnisse in seinen Händen befindlich gewesenen, jetzt aber mit Genehmigung der Frau Witwe *Mozart* (jetzigen Frau *von Nissen*,) und in Folge ihrer eigenen Aufforderung, bekannt gemachten Beurkundungen,

*) *Cäcilia*, (3. Bd.) Heft 11, S. 205; — (4. Bd.) Heft 14, S. 120, Heft 16, S. 257; — (5. Bd.) Heft 19, S. 237; — (6. Bd.) Heft 22, S. 133. — *Ergebnisse* der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem, Mainz bei Schott, 1826. — *Weitere Ergebnisse* etc. Ebendaselbst, 1827.

hervorgehen, soll nachstehend mit der Treue und Vollständigkeit berichtet werden, welche in diesen Blättern sowohl überhaupt, als insbesondere auch in Betreff des hier vorliegenden Gegenstandes, jederzeit heilig gehalten worden ist.

Das Ganze besteht, wie auch der Titel besagt, aus einem äusserst correcten, vollständigen Abdrucke der ganzen Partitur des Requiem, so wie es in den bisherigen Ausgaben enthalten ist, wobei aber überall, (nur mit Ausnahme des ersten Hauptteiles, „*Requiem*" und „*Kyrie*",) durch die Buchstaben *M.* und *S.* angezeichnet ist, was an dem also beschaffenen Werke von *Mozart* und was von *Süssmayr* herrührt, welche Nachweisungen aber, auf höchst interessante Weise, durch eine, mit mehreren äusserst merkwürdigen Briefen und sonstigen historischen Aufschlüssen belegte Vorrede, näher erlautert werden.

Wenn in den gegenwärtigen Blättern bisher, auf Treu und Glauben der unverdächtig geschienen habenden Zeugen *Süssmayr* und *Stadler*, als ohne Weiteres richtig angenommen und durchaus nie widersprochen worden war, dass sich *in facto* Alles so verhalte wie diese beiden Herren, im Wesentlichen

übereinstimmend, versichern, und dass demnach an dem Requiem alles dasjenige echt, und nur dasjenige unecht sei, was diese Herren als echt oder unecht angeben; so werden jetzt die Leser sich doppelt überrascht finden, durch die, von Herrn *André* gegebenen Aufschlüsse und nach Inhalt der eigenen Briefe der Frau Witwe *Mozarts* so wie ihres nachherigen Gemahls Hrn. *v. Nissen*, nicht nur ein bedeutend Mehres als unecht nachgewiesen zu sehen, sondern durch letztere auch die Originalmanuscriptstücke, deren Dasein Hr. *Stadler* der Welt verkündet hat, ausdrücklich als höchst verdächtig characterisirt zu finden, — und dabei endlich auch den verwunderlichsten Aufschluss darüber zu lesen, wie *Mozart*, indem er an dem bestellten Requiem schrieb, etwas ganz Anderes, als ein *Mozart*isches Requiem zu schreiben gedachte, dass er vielmehr das Werk, was er zu solchem wunderlichen Zwecke zusammenzusetzen angefangen hatte, nie fur Sein Werk gelten zu lassen beabsichtete, sondern für Etwas, wofur es, wär es auch nur halb so vortrefflich, doch immer noch viel tausendmal zu gut gewesen wäre.

Es wird den Lesern nicht uninteressant sein können, wenn wir ihnen vordersamst die

von Hrn. *André* gelieferten Resultate in Betreff der Echtheit oder Unechtheit der verschiedenen Nummern des Requiem, nachstehend, nach der Ordnungsfolge der fünf Haupttheile:

I.) REQUIEM,
II.) DIES IRAE,
III.) DOMINE,
IV.) SANCTUS,
V.) AGNUS DEI,

in gedrängter Uebersicht zusammenstellen.

I.) Erster Hauptheil: Requiem.

Nr. 1. „*Requiem*“ sammt „*Kyrie*“.*) Wesund Wieviel von dieser Nummer von *Mozart* herrührt, darüber giebt leider auch die vorliegende Ausgabe keine zuverlässige Nachricht. Aus einem Briefe der Frau Witwe *Mozart* geht zwar hervor, dass *Mozart* ein „*Requiem*“ und „*Kyrie*“ wirklich geschrieben gehabt; in wiefern er sie aber grade so geschrieben hatte, wie wir diese Stücke aus *Süssmayrs* Hand erhalten haben? konnte durch die von der Frau Witwe veranstaltete Vergleichung nicht herausgebracht werden. Herr *André* hält übrigens beide Stücke für zwar *Mozartische*, aber noch aus früheren Zeiten herrührende und zuverlässig sich noch vor 1784 her

*) *Cäcil.* Heft 11, S. 216; Heft 16, S. 338; — *Ergebnisse* S. XII u. 82.

datirende Arbeit,' welche *Mozart* demnächst zu dem bestellten Requiem zu verwenden angefangen, zu dem Ende wahrscheinlich die Introduction neu vorangefügt, und so diese Nummer im Partiturentwurfe hinterlassen hatte.

II.) Zweiter Haupttheil: Dies irae.

Nr. 2: „*Dies irae*" ist, nach *André*, ohne Zweifel ebenfalls ältere Arbeit, welche *Mozart* aber hernach zum bestellten Requiem zu verwenden angefangen und so im Partitur-Entwurfe hinterlassen hatte, welchen letzteren dann *Süssmayr* beendigte.

Nr. 3: „*Tuba*" *) bis zum 18. Tacte ganz wie Nr. 2, (nur dass das Posaunsolo nachher in ein Fagottsolo verfälscht worden ist); also 18 Tacte hindurch auch wieder *Mozart*sche Jugendarbeit, demnächst von ihm zum Requiem benutzt, vom 19. Tacte an aber neu weitercomponirt, übrigens auch dieses nur als Partiturentwurf hinterlassen, — und eben so auch

Nr. 4: „*Rex*", — so wie

Nr. 5: „*Recordare*", — und

Nr. 6: „*Confutatis*", **) — an welchem sich übrigens in der *André*'schen Ausgabe gleich vom Anfange herein nur ein *S*, und nirgends ein *M* en-

*) *Cäcil.* Heft 11, S. 219; Heft 16, S. 341; Heft 22, S. 139; — *Ergebnisse* S. XV u. 85; — *Weitere Ergebnisse* S. VII.

**) *Cäcil.* Heft 11, S. 221; Heft 16, S. 343; — *Ergebnisse* S. XVII u. S. 87.

gezeichnet findet, indess ein *M* erst im 17. Tacte erscheint. — —

Von *Mozart* ist dann auch noch das

Nr. 7: „*Lacrymosa*"; dieses jedoch bekanntlich nur bis zum 8. Tacte. Hier aber ist das Ende der *Mozart*schen Arbeit am bestellten Requiem; indem vom 9. Tacte dieser Nummer an *Sussmayrs* eigene selbständige Arbeit anfängt, und *Mozart* für die Bestellung etwas Weiteres als bis hierher nicht gethan hat.

III.) Dritter Haupttheil: Domine.

Nr. 8: „*Domine*" und

Nr. 9: „*Hostias*" mit „*Quam olim*" *) sind, sowohl den Buchstaben *M* und *S*, als auch dem Briefe der Frau Witwe *Mozart* zufolge, ganz *Sussmayrsche* Arbeit; und insbesondere in Ansehung des „*Hostias*" wird dies auch noch durch eine, von Hrn. *von Nissen* eigens beigeschriebene Versicherung bestättigt. — Herrn *Stadlers* neuerlichen Versicherungen zufolge soll es zwar dennoch *Mozart*sche Arbeit sein, in welcher Beziehung aber Hr. *André* uns versichert, dass, wenn es auch, all jenen früheren authentischen Zeugnissen zuwider, dennoch wirklich von Mozart herrühre, es wenigstens zuverlässig nur eine, sich vor 1784 herdatirende, von *Sussmayr* erst nach des Meisters Tode, zur Ergänzung des Werkes, darangefügte Composition sein könne.

*) *Cäcil.* Heft 11, S. 222 u. 224; Heft 16, S. 345 u. 246; — *Ergebnisse* S. XVIII, XX, 89 u. 90.

IV.) Vierter Hauptthei: Sanctus.

Nr. 10: „*Sanctus*" mit „*Osanna*" sind wie bekannt ganz von *Süssmayr*. *)

Nr. 11: „*Benedictus*" mit „*Osanna*" ebenfalls.

V.) Fünfter Haupttheil: Agnus Dei.

Nr. 12: „*Agnus Dei*" eben so bekanntlich bis zum *Adagio* gleichfalls ganz von *Sussmayr* componirt, von wo an derselbe dann, bis ans Ende des ganzen Werkes, die Musik von Num. 1, nur mit unterlegtem anderem Texte, wiederholt.

Dieses die Resultate in Ansehung der Echtheit oder Unechtheit einzelner Numern; das Speciellere aber, namentlich wie, in dieser oder jener Nummer, dieser oder jener Theil der Instrumentirung oder weiteren Ausführung u. s. w. theils von *Mozart* selbst, theils von *Süssmayr* herrührt, kann hier nicht detaillirt berichtet, sondern muss aus der *André*'schen Partitur-Ausgabe selbst ersehen werden.

Was aber die in der *André*'schen Vorrede enthaltenen historischen Aufschlüsse und namentlich die, gegen das Ende derselben und in dem unter Nr. 5 abgedruckten Briefe des Herrn *Zawrzel*, gegebene endliche Lösung des Räthsels von der mystischen Bestellungs- und Entstehungsge-

*) *Cäcil.* Heft 11. S. 225, 226. *Ergebn.* S. XXI, XXII.

schichte des Werkes ergiebt, so ist dieses alles doch allzu anziehend, als dass wir es uns versagen könnten, den Lesern nachstehend die ganze *André*'sche Vorrede vollständig und buchstäblich mitzutheilen.

Vorbericht.

Ich übergebe hiermit dem Publikum die vor etwa einem Jahre angekündigte Ausgabe des *Mozartischen Requiem*, über dessen verspätetes Erscheinen ich mich in meiner letzten desfallsigen öffentlichen Anzeige vom 28. d. M. ausgesprochen habe.

Vor allem finde ich für nöthig, hier nochmals anzuzeigen, wie und wenn ich in den Besitz der bei dieser Ausgabe benutzten Urkunden gekommen, und wie und wodurch ich zur jetzigen Bekanntmachung derselben veranlasst worden bin.

Im November des Jahres 1800 fand ich, um von dem *Mozartschen Requiem* einen, der Originalpartitur höchst getreuen Klavierauszug für meine Verlagshandlung (Firma *Johann André*,) zu veranstalten, mich veranlasst, bei der Frau Witwe *Mozart*, von welcher ich ein Jahr vorher den gesammten in ihren Händen befindlichen Nachlass *Mozart*'scher Originalmanuscripte gekauft hatte, anzufragen, ob sie mir nicht auch vom *Requiem* das *Mozart*'sche Originalmanuscript verschaffen könne.

Ich erhielt darauf von ihr die nachstehend unter Nr. 1. abgedruckte Antwort. (Als Erläuterung der, in den ersten Zeilen derselben vorkommenden Ausdrücke:

„mit meiner Copie oder mit *Breitkopf's* Ausgabe"

erwähne ich nur, dass das besagte Exemplar, welches die Frau Witwe mit dem in Herrn *Dr. Sortschens*

Händen befindlichen Manuscripten hatte conferiren lassen, ein gedrucktes Exemplar der *Br. und Härtel'schen* Ausgabe war, welches Exemplar die Frau Witwe in diesem Briefe *ihre Copie oder Breitkopf'sche Ausgabe* nennt.)

Nr. 1) Von der Frau Witwe Mozart.

Wien, den 28. Nov 1800.

Die Originalpartitur des *Requiems* ganz zu schaffen, ist mir und Ihnen unmöglich. Der Doctor (Advokat) *Sortschen*, der hier unter den Tuchlauben wohnt, hat es dem *Anonymus* zurück geschickt, und nur im Hause des *S.**) habe ich von *St.***) durfen nachsehen und mit meiner Copie oder mit *Breitkopf's* Ausgabe conferiren dürfen. Davon ist aber nicht nur die Folge, dass mein Exemplar *Breitkopf'scher* Ausgabe correcter als diese Ausgabe geworden ist, und die übrigen damit durch Meisterhand vorgenommenen Verbesserungen machen, dass mein Exemplar sogar correcter als das Original ist. Ich überlasse Ihnen dieses mein Exemplar für — und Sie können alsdann mit Wahrheit ankündigen, dass Ihr Klavierauszug nach einer höchst sorgfältig mit dem (wahren) Original verglichenen und corrigirten Copie gemacht sey. Ich sagte vorhin, dass mein Exemplar besser sey, als das Original: Sie wissen (unter uns), dass nicht Alles von *Mozart*, namentlich viele Mittelstimmen, ist, und warden sich also nicht durch die im Original befindlichen Fehler in seinem Namen scandalisiren. Ich will aber Ihretwegen noch mehr thun. Ich verschaffe Ihnen nämlich: *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis* und *Sanctus*, und vertraue Ihnen folgendes Geheimniss an: Alles, was dem *Dies irae* vorhergeht, hat der *Anonymus* im Original. Von da an hatte *Mozart* nur *Dies irae*, *Tuba miram*, *Rex tremendae*, *Recordare* und *Confutatis* in allen Hauptstimmen gemacht, und in den Mittelstimmen

*) Sortschen (Anm. des Hrn. André.)
**) Stadler (Anm. d. Hrn. André.)

wenig oder gar nichts; diese wurde von einem Andern gemacht, und, damit nicht zweierlei Handschriften in einander wären, copirte dieser auch *Mozart's* Arbeit. Sie wissen also nun bestimmt Alles, was *Mozart* am *Requiem* gemacht hat; ich habe es oben gesagt, und dazu kömmt noch, was weiter hinten blosse Repetition ist. Das *Sanctus*, was ich Ihnen verschaffe, ist in der Originalhandschrift dessen, der dieses Stück wie den Rest gemacht hat. Hierzu kömmt noch, dass die Mittelstimmen dieser Sachen, die ich Ihnen verschaffe, anders sind, als in *Breitkopf's* Ausgabe; so wie sie in dieser sind, sind sie (mit Ausnahme der kleinen Verbesserungen) im Originale des *Anonymus*. Der Ergänzer muss sie also zwei Mal gemacht haben, und Sie können unter beiden wählen, wenn Sie es für gut finden: Also *Sanctus* ist ganz vom Ergänzer, aber in den übrigen Sachen nur das, was mit Bleifeder eingezirkelt ist. Sie konnten also sogar mit Wahrheit behaupten, dass Ihr Klavierauszug nach dem Originale selbst von 6 Nummern (es sind in allem nur 12) unmittelbar gemacht ist.

Sehen Sie hier, welche Sachen Sie erhalten:

1) *Capriccio*, welches ich wieder bekomme.
2) Das corrigirte und conferirte Exemplar des *Requiems*.
3) Das Originalmanuscript obiger 6 Stücke des *Requiems*, welche ich zurück erbitte.

unterzeichnet: *C. Mozart*.*)

Die wirkliche Zusendung der in diesem Briefe genannten Gegenstände erfolgte erst mit dem späteren Briefe vom 26. Jenner 1801, dessen betreffende Stelle nachstehend unter Nr. 2. abgedruckt ist.

---

*) Ich bemerke, hierher gehörend, dass die den Mozart'schen Nachlass betreffende Correspondenz schon damals vom Herrn v. Nissen, im Namen der Frau Witwe, seiner nachherigen Gattin, besorgt, und zum Theil auch in ihrem Namen unterzeichnet wurde, und dass der in der Stadler'schen Brochüre Seite 25 angeführte Herr v. Nyssen dieselbe Person ist.

A. André.

Nr 2) Von Ebenderselben.

Wien, den 2. Januar 1801.

Ich schicke Ihnen also hier:

Das *Requiem*;

Die *Capricci*, die ich wieder erhalte;

Das *Leitgeb'sche* Quintett;

Mehrere Stücke des *Requiems* im Original, von pag. 11 bis p. 32, welches ich zurück erhalte.

unterzeichnet. *C. Mozart.*

Das Uebersandte bestand, wie erwähnt:

1) in einem gedruckten *Br.* und *Härtel'schen* Exemplar der Partitur des *Requiem*, in welchem, nach der vom Herrn *Stadler* vorgenommenen Vergleichung und Angabe, mittelst der Buchstaben *M* und *S*, überall angezeigt worden war, was von *Mozart* und was von *Sussmayr* herrührte; wobei ich bemerke, dass diejenigen Stellen, welche mit *M*, oder mit *S*, und durch darauf beziehliche Einzäunungen und Klammern mit Bleifeder bezeichnet waren, vom Herrn *Stadler* selbst also angegeben, die (im gedruckten Exemplar ganz fehlende) Generalbassbezifferung aber von ebendemselben mit Rothstift beigeschrieben war (Beides, sowohl die Bleistiftbuchstaben und Klammern, als auch die Rothstiftbezifferung, waren demnächst — ohne Zweifel, um sie vor dem Verwischen zu sichern und alles besser in's Auge fallen zu machen — mit rother Farbe sorgfältig überfahren worden, wobei jedoch, an manchen Stellen, sowohl die Bleistift- als Rothstiftzeichnung noch jetzt durchschimmert), wie dies alles an diesem noch jetzt in meinen Händen befindlichen Exemplare deutlich zu sehen ist.

Ausser den vorstehend erwähnten Anzeichnungen, ist noch weiter besonders erwähnenswerth, dass, auf der Rückseite des Umschlagetitelbogens, von der Hand des Herrn von *Nissen* die Notiz geschrieben steht:

„*Hostias*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus dei* „bis auf die Wiederholungen, von S. *)"

2) in dem Original des *Mozart*'schen Entwurfs in Partitur, von pag. 11 bis 32, enthaltend die 5 Nummern „*Dies irae*" (Nr. 2), „*Tuba mirum*" (Nr. 3), „*Rex tremendae*" (Nr. 4), „*Recordare*" (Nr. 5) und „*Confutatis*" (Nr. 6). Ich habe damals zwar die erwähnten Manuscripte mit den *Stadler*'schen Anzeichnungen im conferirten Exemplare verglichen, bedeure übrigens jetzo in der That, dass ich jene Manuscripte demnächst zurückgesendet, ohne ein förmliches *Fac-simile* davon zurückbehalten zu haben.

Ich veranstaltete jedoch nunmehr den beabsichtigten Klavierauszug, ohne übrigens von den, durch diese Veranlassung in meine Hände gekommenen, mir nur unter dem Siegel des Geheimnisses anvertraut gewesenen Nachrichten über die Aecht- und Unaechtheit dieses Werkes selbst, öffentlichen Gebrauch zu machen, welche Data vielmehr seitdem über ½ Jahrhundert lang in meiner Bibliothek aufbewahrt blieben.

Auch als, nach Ablauf so langer Zeit, im Jahre 1825 die Frage von dieser Aechtheit oder Unaechtheit im 11ten Hefte der Zeitschrift *Caecilia* zur Sprache gebracht wurde, gedachte ich noch nicht, jene mir von der Frau Witwe anvertraut gewesenen Thatsachen öffentlich bekannt zu machen, und glaubte, auch auf die von Herrn *Gottfr. Weber* an mich gerichtete Anfrage, demselben die erbetene Mittheilung verweigern zu müssen, wie mein, auf S. 287 des 16ten Heftes der *Caecilia* abgedruckter Brief beweist.

Bald darauf erhielt ich aber von der Frau Witwe *Mozart*, verehelichten Frau Staatsräthin *v. Nissen*, den nachstehend unter Nr. 3. abgedruckten Brief, worin sie selbst mich auffordert, zur

*) Nämlich von Süssmayr (Anm. d. H. André)

Schlichtung der aufgeworfenen Streitfrage, das vor 25 Jahren von ihr erhaltene conferirte Exemplar nunmehr im Stich herauszugeben.

Nr. 3) Von der Frau Staatsräthin Nissen, verwitweten Mozart.

Salzburg, den 1. Januar 1826

An Ihrer Stelle, lieber Herr *André*, würde ich, dünkt mich, die erhobene Frage wegen des *Requiems* zum Theil schlichten: ich würde das Werk mit 2 verschiedenen Typis herausgeben, die eine für die *Mozart'sche*, die andern für die *Süssmayr'sche* Handschrift. Dann könnte Niemand bezweifeln, dass das, welches nach seiner Handschrift gegeben würde, von ihm ist.

unterzeichnet: *C. Nissen.*

p. procura Nissen.

Eine Bestätigung des Inhaltes dieses sowohl, als auch der früheren Schreiben, enthält das weitere, unter Nr. 4. abgedruckte Schreiben des Herrn Staatsrathes *v. Nissen.*

Nr. 4) Vom Herrn Staatsrath v. Nissen.

Salzburg, den 26. März 1826.

Von der Seite des Abts,*) der einst eine so ganz besondere Wichtigkeit in die Bezeichnung legte, einen solchen Eifer dabei erwies, dass sein ganzes damaliges Wesen noch nach einem Vierteljahrhundert meinem, in Sachen und Umständen, die nicht geeignet waren, Eindrücke hinterlassen zu müssen, sehr schwachen Gedächtniss lebhaft vor Augen ist, lässt sich nicht denken, dass er ein ungenaues, unvollständiges Exemplar, wie er es, so zu sagen, gethan hat, vidimirt haben konne; ohne die grösste Sorgfalt wäre seine Arbeit mehr als zwecklos, sie wäre zweckwidrig gewesen. Ich sehe (und wer wohl nicht mit mir?) das von ihm bezeichnete Exemplar, ein Exemplar, das von ihm und an ausgestattet, aus seinen Händen unmittelbar in die meinigen, aus mei-

*) Stadler. (Anm. d. H. André.)

aeo Händen unmittelbar in die Ihrigen, gleichsam jungfräulich, überging, für authentischer, also sicher vollständiger und genauer an, als irgend ein anderes, als selbst ein Original, das, 10 Jahre alt, zu Hause und auf Reisen von Vielen durchblättert, wer weiss, ob nicht gar auf Stündchen, und wenn auch etwa nur von einem Zimmer in das nächste, ausgeliehen?, Schicksale gehabt haben kann, immer, Zufällen unterworfen gewesen ist, deren Wirklichkeit von den Eigenthümern der früheren zwei und der späteren vier Hände, in denen es übrigens ruhte, vermöge ihrer Ungelehrsamkeit, es sey denn durch in die Augen springende Verstümmelung, nicht sichtlich oder gar nicht zu entdecken war; zum öffentlichen Gebrauche war die durch Erfahrung geprüfte Musik in Stimmen vorräthig.

Sie wissen, dass ich Ihnen die vereinigte Urpartitur geliehen habe.

Sie haben dieselbe Schule, wie der Abt *Stadler*, gemacht: Sie kennen die *Mozart*'sche Handschrift so vollkommen, wie er, ich darf sagen, noch vollkommener, wenn der Superlativ vollkommen noch einen Comparativ haben kann.

Dass ich mich fortwährend von der Vollständigkeit und Genauigkeit dieses bezeichneten Exemplars überzeugt gehalten habe, beweist die Idee zur Herausgabe, die ich Ihnen vor Kurzem gab, und bei welcher ich nur auf dieses Exemplar Rücksicht nehmen konnte.

unterzeichnet: *Nissen.*

Dieser bisher erzählte und beurkundete Hergang enthält meine Legitimation zur gegenwärtigen Herausgabe.

Diese Ausgabe ist nichts anderes, als ein höchst genauer Abdruck des vortstehend mehrerwähnten, vom Herrn *Stadler* mit der Generalbass-Bezifferung bereicherten, mit den Buchstaben

M. und *S.* bezeichneten, übrigens auch noch an mehreren Stellen nach dem Originalmanuscript berichtigten und conferirten Exemplars, und sind in diesem Abdrucke die Buchstaben *M.* und *S.*, auf möglichst leicht in die Augen fallende Weise, genau mit abgedruckt.

Ich habe übrigens, bevor ich die Ausgabe abdrucken liess, auch noch meinen Sohn *Carl* beauftragt, bei Gelegenheit seiner, im vorigen Spätjahre gemachten Reise nach Wien, diejenigen Manuscripte, welche Herr *Stadler*, seinen neuerlichsten Versicherungen zufolge, von dem *Requiem* besitzt, bei demselben einzusehen und mit den mir von der Frau Witwe mitgetheilten Nachweisungen aufs genaueste nochmals zu vergleichen. Die wenigen Abweichungen zwischen dem vor 25 Jahren conferirten Exemplare und dem meinem Sohne jetzt vorgezeigten Manuscripte finden sich durch besondere Bezeichnungen auf der 32, 33. und 34., ferner 66., sodann 86, 87., 88. und 89sten Seite gegenwärtiger Ausgabe ebenfalls angezeigt; und auf diese Weise besitzt diese meine Ausgabe also auch noch das weitere Verdienst, zugleich dasjenige anzudeuten, was in neuester Zeit Herr *Stadler* als nähere Angaben bekannt gemacht hat.

Soviel im Allgemeinen. — Ausserdem habe ich über einzelne Stellen und Nummern nur Folgendes noch anzumerken.

Was zuerst Nr. 1, (nämlich „*Requiem*" sammt „*Kyrie*") betrifft, so findet man in dieser ganzen Nummer nirgends weden den Buchstaben *M.*, noch *S.*, indem auch in dem conferirten Exemplare diese Buchstaben die ganze Nummer hindurch fehlen, und wohl auch fehlen mussten, sofern der Original-Entwurf dieser Nummer, der Angabe der Frau Witwe im Briefe Nr. 1 zufolge, damals gar nicht in ihren Händen war.

Dass übrigens das Mannscript **auch dieser** ganzen Numer, sowie die übrigen Numern, gleichfalls nur **Partitur-Entwurf** gewesen, beweisen die Worte des bekannten *Sussmayr'schen* **Briefes**:

„Zu dem *Requiem* sammt *Kyrie* — *Dies* „*irae* *) — *Domine Jesu Christe* — hat *M.* „die vier Singstimmen und den Grundbass „sammt der Bezifferung ganz vollendet; zu „der Instrumentirung aber nur hin und wieder „des Motivum angezeigt. Im *Dies irae* war „sein letzter Vers — *qua resurget ex fa-* „*villa*, und seine Arbeit war die nämliche, „wie in den ersten Stücken. Von dem Verse „an — *judicandus homo reus* etc, ist das „*Dies irae*, das *Sanctus*, *Benedictus* — und „*Agnu Dei* ganz neu von mir verfertiget „ect."

wodurch, in Ansehung dieser Nummer, der Mangel der Buchstaben *M.* und *S.* wenigstens einigermassen ersetzt scheint.

Was das „*Tuba mirum*" (Nr. 3.) betrifft, so ist, auf Pag. 32 der gegenwärtigen Ausgabe, die Fortsetzung der von der **Posaune** angefangenen Solo-Melodie vom Takt 6 bis zum Takt 18 zwar als Fagott-Solo dargestellt, da aber neuerlichst auch Herr Abt *Stadler* versichert hat, dass dieser Gesang nicht vom **Fagott**, sondern von der **Posaune** fortgesetzt werde, und ich mich jetzt auch in der That zu entsinnen glaube, die Sache damals im Manuscripte also befunden, sie aber nur darum nicht nachträglich im conferirten Exemplare berichtigt zu hab n, weil es für meinen damaligen Zweck (für den Klavierauszug) ohne Interesse war; so glaube ich ich nunmehr aller-

*) Zur Vermeidung eines möglichen Missverständnisses bemerke ich hier dass Süssmayr die einzelnen Sätze des „Dies irae" hier nicht einzeln aufführt, und dass damit die Nummern 2, 3, 4, 5, 6 und 7 gegenwärtiger Ausgabe gemeint sind, welche zusammen das Dies irae, so wie Süssmayr es nennt, ausmachen. (Anm. d. H. André)

dings, dass die, in den bisherigen Ausgaben geschehene, Zutheilung dieser Melodie an den Fagott, irrig sey, und auf einem Versehen beruhe. Ich habe die fragliche Stelle durch die Zeichen einer vor- und rückwärts deutenden Hand ausgezeichnet.

Ferner habe ich in Ansehung dieser Nummer zu berichten, dass die 11 Takte des Fagottes pag. 33, welche ich durch gleiche Zeichen und mit Hinzufügung eines *NB.* bezeichnet habe, der von meinem Sohne vorgenommenen Vergleichung zufolge, gleichfalls nicht von *Mozart* sind, und demnach ebenfalls von *Sussmayr* herrühren.

Im „*Lacrymosa*“ (*N. 7*) des conferirten Exemplars, findet sich nur beim 9. Takte der Buchstabe *S* in mehreren Stimmen eingezeichnet, und daher ist eben diese Bezeichnung auch in der gegenwärtigen Ausgabe beibehalten. Nach der von meinem Sohne vorgenommenen neuesten Vergleichung aber beginnt *Sussmayr's* Arbeit, was die Instrumentirung anbetrifft, schon mit dem 3. Takte, und nur die beiden ersten Takte der Violinen und Bratschen, sowie die folgenden 6 Takte der Singstimmen, sind von *Mozart*. Diese neue Berichtigung ist mittelst einer besonderen Klammer und Beisetzung der querstehenden Buchstaben *M.* und *S.* angedeutet.

Im Uebrigen bleibt es factische Wahrheit, dass *Mozart's* Entwurf nur bis zum 8. Takte dieses Stückes reichte, und dieser seine, unvollständig hinterlassene Arbeit, hier geendigt hatte.

Das „*Hostias*“ ist im conferirten Exemplare als *Sussmayrs* Arbeit bezeichnet, und dieses ausserdem noch insbesondere durch die oben erwähnte, auf die Rückseite des Umschlagetitelbogens gesetzte Note des Herrn *v. Nissen* noch weiter bestätigt. Man findet daher in der gegenwärtigen Ausgabe diese Nummer auch in der That, dem conferirten Exemplar conform, mit einem *S.* bezeichnet. Da mir indessen von meinem verehrten vieljährigen Freunde, Herrn Abbé *Stadler*, in neue-

ster Zeit versichert worden ist, dass diese Nummer, in ähnlichem Grede wie die vorhergehenden, von *Mozart* selbst herrühre, und er zu dessen Beweise euch meinem Sohne das in seinen Handen befindliche Manuscript vorgezeigt hat, so habe ich, als Zeichen meines Vertrauens in seine Worte, diejenigen Stellen, welche, seiner jetzigen Angabe zufolge, *Mozarten*, oder *Sussmayrn* angehören, ebenfalls durch eine besondere Einfassung und Beisetzung querstehender Buchstaben *M.* und *S.* bezeichnet.*)

Wenn übrigens die erwähnten beiden Nummern „*Domine*" und „*Hostias*" (Nr. 8 und 9) auch in der That von *Mozart* sein mögen, so kann ich doch nicht anders glauben, als dass diese beiden Stucke, welche dem „*Lacrymosa*" (Nr. 7), bei dessen 8. Takte *Mozart* zu arbeiten aufgehört hatte, doch erst nachfolgen, nichts anders seyn mögen, als frühere Compositionen, welche erst nach seinem Tode zur Vervollständigung des, vom „*Lacrymosa*" an unvollendet hinterlasseuen *Requiem* benutzt worden seyn mögen.

Es scheinen alle vorstehenden Annahmen sich ausserdem auch durch nachstehende Notizen über die Entstehungsgeschichte des *Requiem* sehr in die Augen fallend zu bestätigen.

Was zuvörderst die auf so verschiedene Weise erzählte, mahrchenhafte Anekdote von der geheimnissvollen Bestellung des *Requiem* angeht, so habe ich meinerseits derselben schon gleich Anfangs niemals Glauben schenken können. Dagegen hatte ich vielmehr früherhin darüber folgende Vermuthung gehegt:

*) Wenn, nach diesem „Hostias", in der gegenwärtigen Ausgabe die Wiederholung des „quam olim" ausgesetzt erscheint, in dem meinem Sohne vorgezeigt gewesenen Manuscripte aber, statt dessen blos die Worte „quam olim da Capo" beygeschrieben sind, so rühet dies daher, weil die gegenwärtige Ausgabe, wie schon erwähnt, ein ganz getreuer Abdruck des conferirten Exemplars seyn sollte, in welchem diese Wiederholung vollständig in Noten ausgesetzt ist. (Anm. d. H. André.)

Ungefähr um dieselbe Zeit, als die Frau Witwe *Mozart* mir die erwähnte Partitur zuschickte, hatte ich auch noch ein weiteres Aktenstück erhalten, aus welchem hervorgeht, dass bereits im März 1792, also kurz nach *Mozart's* Tode, der höchstselige König von Preussen, *Friedrich Wilhelm II*, bekanntlich ein grosser Kenner und Verehrer der Tonkunst, eine Abschrift des *Requiem* durch seinen damaligen Gesandten in Wien bezogen, und 450 Kaisergulden = 100 Ducaten dafür bezahlt hatte.

Dies brachte mich auf die Vermuthung, dass aus diesem Hergange des Mährchen von der romanhaften Bestellung des *Requiem* um 100 Ducaten entstanden seyn könne.

Ich liess indessen das Wahre oder Nichtwahre der ganzen Geschichte, welche auch zwischen der Frau Witwe *Mozart* und mir ohnehin nicht weiter zur Sprache kam, demals gänzlich auf sich beruhen.

Erst im verflossenen Frühjahre kam mir zufällig die glaublichere Thatgeschichte zur Kenntniss. Ich erfuhr nämlich, bei Gelegenheit meiner damaligen Anwesenheit in Amsterdam, von dem ersten Oboisten an der dortigen Oper, Herrn *J. Zawrzel*, welcher früher als Musiker in Diensten des Herrn Grafen von *Waldseck*, damals auf seinem Schlosse zu Stubbach, 3 Stunden von Wienerischneustadt, wohnend, gestanden, dass dieser Herr Graf der anonyme Besteller des *Requiem*, und sein Haushofmeister derjenige war, welcher im Sommer 1790 die Bestellung an *Mozart* ausrichtete, das geforderte Honorar, (welches übrigens nur in 50 Ducaten bestanden haben soll,) bezahlte, und *Mozarten* dabei zur Bedingung gemacht, diese Composition nicht nur möglichst bald zu fördern, **sondern sie auch nie herauszugeben.** — —

Nach *Mozart's* Tode wurde *Süssmayr*, welcher ein Freund vom Hause war, von der Frau Witwe er-

sucht, die hinterlassenen Manuscripte, welche sich bekanntlich in einem, nichts weniger als geordneten Zustande vorfanden, durchsehen und ordnen zu helfen. Bei dieser Gelegenheit fand derselbe dann auch die Manuscripte zum *Requiem*, und auf *Süssmayr's* Frage: was denn das für ein noch unfertiges *Requiem* sey? erinnerte sich die Frau Witwe, dass diese Composition bei ihrem seligen Gatten bestellt und auch schon vorausbezahlt gewesen sey, und bat *Süssmayrn*, das Werk zu beendigen. Das Nähere ist aus dem nachstehend unter Nr. 5. abgedruckten Briefe zu ersehen.

Nr. 5) Von Grn. J. Zöwrzal

Amsterdam, den 25 Juli 1825.

Werthester Herr André,

Sie wünschen zu wissen, wie sich der Graf *Walseck* schreibt; da ich niemals von ihm Handzeichnung gesehen habe, selbst an den Musikstücken, die man für seine Composition ausgab, so schrieb ich seinen Namen nach der Aussprache. —

Es war in dem Jahre 1790 im August, als mich der Graf kommen liess. Es war das erstemal nach dem Tode der Gräfin. Ein junger Mensch, der bei dem Grafen als Violoncellist stand, und selbst die Composition versteand, erzählte mir, dass der Graf für die Gräfin selbst ein *Requiem* componirt und schon weit gefordert habe, und brachte mich in des Grafen Schreibkabinet, das *Requiem* zu sehen. Ich sah es genau durch, und fand, dass es bis zum „*Sanctus*", sehr nett geschrieben, fertig war. Ich wurde aufmerksam auf die Basset-Hörner, und sagte dem Grafen: Instrumente dieser Art koene man in Neustadt nicht bekommen. Seine Antwort war: „wenn er das ganze *Requiem* fertig habe, so werde er die Basset-Hörner von Wien kommen lassen."

Ich kam im October nach Wien. Sie wissen selbst, dass in dem Zwischenraume *Mozart* die *Zauberflöte* und *Titus* schrieb, auf das ganze *Requiem* nicht mehr dachte

und der Krönung Kaiser *Leopolds*, sowohl in Frankfurt als in Prag, beiwohnte, wo er eine kurze Zeit darauf krank wurde und starb. Da war eine grosse Verwirrung im Hause. *Süssmayr*, der Freund vom Hause war, wurde ersucht die Musik, welche auf einem Haufen durch einander lag, zu ordnen, und da fand sich auch das *Requiem*. *Süssmayr* fragte: „was das für ein Requiem sey, das noch nicht fertig sey?" Madame *Mozart* erinnerte sich, dass ein Herr das *Requiem* bestellt, soviel als *Mozart* forderte, vorausbezahlt, von Zeit zu Zeit was fertig sey erhalten, und da er einigemal umsonst gekommen, lange Zeit weggeblieben sey. Nun konnen Sie errathen, warum sich der Herr Graf nach dem Tode *Mozart's* nicht gemeldet hat; dann wäre der Graf bekannt, und könnte bei seinen Leuten nicht mehr als Compositeur des Requiem gelten etc. *)

unterzeichnet: *Zawrzel.*

Vorstehende Erzählung bestärkt mich in meiner Vermuthung, dass *Mozart*, zur kürzern Erledigung des übernommenen Auftrags, den Entwurf einer früher schon angefangenen Composition dieser Art wieder hervorgesucht und zu der befraglichen Arbeit benutzt habe, (wie er ungefähr auf ähnliche Weise auch mit seiner, im Jahre 1783 angefangenen, aber unvollendet gebliebenen grossen Messe aus *c-moll* gethan, welche er zwei Jahre später zu seiner Cantate: *Davide penitente*, verwendet hat.)

Ich glaube mich auch nicht zu irren, wenn ich vermuthe, dass die älteren Arbeiten gerade bis zu derjenigen Stelle des „*Tuba mirum*" (Nr. 3) reichten, wo, im 18. Takte, das Bass-Solo mit dem obligaten Fagott- (Posaunen-) Solo endet. Denn erst von dieser Stelle, erst von dem hier eintretenden Tenor-Solo: „*Mors stupebit*"

*) Vergl. die weiter unten abgedruckten Briefe Nr. XXI. und XXVI. Anm. d. Red.

an, glaube ich, jene Zauberklänge zu erkennen, welche *Mozart's* neuere Compositionen so eigenthümlich charakterisiren, welche ich aber in allem Vorhergehenden, die herrliche Einleitung der N.1. abgerechnet, mehr oder weniger vermisse, indess sie, nicht nur durch den ganzen Verfolg dieser Nummer (3), sondern auch in den folgenden Sätzen, unverkennbar fortklingen, bis in den 8. Takt des „*Lacrymosa*“ (Nr. 7), von wo an dann, mit dem 9. Takte, bekanntlich *Sussmayr's* Arbeit vollständig anfängt.

Und wenn dann auch die, nach dem ebenerwähnten Endpunkte, weiter folgenden beiden Sätze „*Domine*“ (Nr. 8) und „*Hostias*“ (Nr. 9) wieder von *Mozart* herrühren; so halte ich doch jedenfalls, durch das vorstehend Gesagte, meine schon oben ausgesprochene Vermuthung für begründet, dass auch diese Nummern wenigstens gewiss nur frühere Arbeiten des späterhin so erhabenen Meisters seyn können, welche erst nach seinem Tode zur Completirung des *Requiem* benutzt worden.

Wenn ich übrigens in früheren öffentlichen Aeusserungen auch die Meinung ausgesprochen, dass jene erwähnten früheren Compositionen sich gerade nach von früher als 1784 her datiren müssten; so bemerke ich, zur Rechtfertigung auch dieser meiner Ansicht, noch Folgendes:

Mozart hat vom Febr. 1784 an Alles, was er componirte, in einen eigenhändig verfassten Katalog eingetragen, welcher in meiner Verlagshandlung bereits im J. 1805 im Stich erschienen ist, und von welchem so eben eine 2. Auflage erscheint. Dass aber *Mozart* in diesen Katalog jede seiner damaligen Compositionen auch dann einzutragen pflegte, wenn sie nur erst Partitur-Entwürfe waren, beweist u. a. die dort unter N. 111 aufgeführte Arie, deren Originalmanuscript ich besitze, und welches nichts Anderes ist, als ein blosser Partitur-Entwurf, wie *Mozart* sie überhaupt für Singcompositionen mit Orchester-Begleitung aufs Papier zu entwer-

fen pflegte, nämlich so, dass er in seinen Partitur-Entwurf nur die Singstimme, meist auch den Instrumentalbass vollständig, von den übrigen Stimmen aber nur hin und wieder die Motive notirte.

Was endlich die Art und Weise der *Süssmayr'schen* Ergänzung des *Requiem* betrifft, so scheint mir die schlichte Art, wie ich solche vorstehend aus dem Munde des Hrn. *Zawrzel*, der ein genauer Bekannter von *Süssmayr* war, vernommen, bei weitem glaubwürdiger als diejenige, welche *Süssmayr* in seinem bekannten Briefe an die Handlung *Br. u. Härtel* angiebt. Denn es ist wohl sehr klar, dass *Mozart* alle unvollendet gelassenen Sätze des Werkes zehnmal schneller selbst ausgeführt haben würde, als sich über deren Ausführung und Ergänzung so weitläufig mit *Süssmayr* unterhalten zu haben, wie dieser uns glauben machen wollte. Hierin wird mir jeder geübte Tonsetzer aus eigener Erfahrung beipflichten.

Aus allen vorstehenden Mittheilungen wird sich die Streitfrage über die Aechtheit des *Mozart'schen Requiem* nunmehr wohl ziemlich unzweifelhaft und leicht, auch von demjenigen Theile des Publikums beurtheilen lassen, welcher mit der Muse des unsterblichen Tondichters nicht so vertraut geworden ist, um die von *Mozart* selbst herrührenden Hauptsätze dieser Composition noch dem bekannten *ex ungue leonem* zu erkennen; und ich habe schliesslich nur noch das Einzige hinzuzusetzen, dass die hier erwähnten Briefe, sowie auch das mir von der Frau Witwe *Mozart* mitgetheilte Exemplar, dann ferner auch das *Mozart'sche* Originalmanuscript seines Tagebuches, in welchem die erwähnte Arienskizze als eine Composition vom 17. September 1789 aufgeführt ist, sowie diese eigenhändige Skizze selbst, für Jedermann zur Einsicht in meiner Wohnung offen stehen.

Offenbach a/m., den 31. December 1826.

Ant. André.

So weit H. *André.* —

So interessant seine Mittheilungen im Ganzen sind, eben so merkwürdig ist es insbesondere, die von Herrn *Zawrzel* von Amsterdam aus gelieferte ziemlich überraschende Lösung des Räthsels von der Bestellungs- und Entstehungsgeschichte, aufs Genaueste mit Demjenigen zusammentreffen zu sehen, was der Redaction der *Cäcilia* schon seit dem Jahre 1825 ganz gleichlautend auch von einer anderen Hand aus einer weit entfernten Gegend, bis jetzt jedoch nur unter dem Sigel der Verschwiegenheit, mitgetheilt gewesen war, woruber man daher auch bisher das unverbrüchlichste Schweigen beobachtet hatte, was aber nunmehr, mit Genehmigung des Herrn Mittheilers, nachstehend den Lesern vorgelegt wird.

Man erinnert sich nämlich ohne Zweifel noch der, im 4. Bande (Heft 16) Seite 302 u. 305*) unter Nr. XXI und XXVI nur auszugweis mitgetheilten Briefe des Herrn *Krüchten* aus Pesth. Dem damaligen Wunsche dieses Herrn Correspondenten gemäss musste damals grade der Merkwürdigste Theil seiner Mittheilung unterdrückt und verschwiegen

*) *Ergebnisse* S. 46 u. 49.

werden; nachdem er aber nunmehr, durch neuestes Schreiben, (schon v. 4. Nov. 1826) geäussert hat, dass er, nach erfolgter Beseitigung eines bisher gehegten Anstandes, nunmehr „keinen Augenblick anstehe, den in den „früheren Schreiben erwähnten Punkt wegen „Authorschafts-Aneignung, oder auch den „ganzen Brief, in dem auch dieser Punkt „enthalten ist, öffentlich bekannt machen zu „lassen"; — so dürfen nun die bisher am obenerwähnten Orte nur unvollständig mitgetheilten Briefe Nr. XXI und XXVI, nachstehend buchstäblich abgedruckt erscheinen.

Nr. XXI*) An die Redaction der *Cäcilia.*

Pest, den 23 December (soll heissen November) 1825

Euer Wohlgebohren!

Der Aufsatz über die Echtheit des Mozartschen Requiems von *Gfr. Weber*, welchen ich so eben in E. W. geschätzter Zeitschrift (Heft 11 Seite 205) gelesen habe, veranlasste mich zu nachstehender Mittheilung, die ich E. W. zur näheren Aufklärung der mystischen Bestellung dieses Requiems mit Vergnügen, aber auch zugleich mit der Bemerkung zu übersenden die Ehre habe, dass mir diese Mittheilung nicht für Oeffentlichkeit geeignet schiene, wenn ich auch alle darin vorkommenden Personen auf E. W. Verlangen, das zu erfüllen ich bereit bin, nennen würde; da es bei der Sache gewiss nicht soviel auf die Aufklärung der mystischen Bestellung, als auf die Möglichkeit ankommt, wenn auch nicht die Original-Partitur, die vielleicht vernichtet ist, doch wenigstens, die Kopie, also immer

noch Originelleres und Zuverlässigeres, als das, was aus Süssmeyers Händen kam, zu erhalten; dass aber gewiss um so schwieriger, vielleicht gänzlich unmöglich werden dürfte, wenn, durch Bekanntmachung dieser Mittheilung, die Hauptperson dieser Bestellung, compromittirt, die Sache noch mehr verhüllte, oder wenn andere Personen, durch diese Bekanntmachung aufgeregt, Schritte zu machen veranlasset würden, diese Partitur zu Handen zu bekommen.

Mittheilung.

Eine von mütterlicher Seite aus Ungarn abstammende, mir sehr schätzbare, an einen Kavalier verehligte junge Dame starb im Jenner 1791, wurde auf dem Landgute ihres Gatten in der Nähe des Schlosses in einem Gehölze beerdiget; ein geschickter Künstler erhielt den Auftrag, über dem Grabe einen Denkstein zu verfertigen, der auch wohl noch bis diese Stunde den Begräbniss-Ort bezeichnet; und ich selbst besuchte, 1791 in der Oster-Woche, in dieser Gegend einige Tage verweilend, auf Augenblicke der mir Verehrlichen Grabsätte. Der hinterlassene Gatte, leidenschaftlicher Musiker, beauftragte einen Beamten seiner Besitzungen, die Komposition eines Requiems bei Mozart zu bestellen, und das Mystische der Sache liegt einzig darinn, dass der Beauftragte, wie es auch in der bekannten Erzählung dieser Bestellung richtig angegeben wird, keinen Namen nannte, vorenthaltete, und bei Abholung der Partitur ebenfalls Stillschweigen beobachtete, das aber seinem Auftrage gemäss nothwendig war, indem der hinterlassene Gatte noch erhaltener Partitur sich in seine Bibliothek einschloss, dieselbe abschrieb und als seine eigene Komposition zur nächsten Provinzial-Stadt brachte, wo dieses Requiem, bei meinem seel. Onkel mütterlicher Seite (bei dem wöchentlich grosse und kleine Musiken gegeben wurden, wo alles, was im Städt-

eben und der Umgegend, vom Fache oder Dilettant war, sich einfand,) probirt und endlich in der Kirche der Abtey eben dieses Städtchens bei den feyerlichen Exequien für die verstorbene Gattin des Bestellers aufgeführt wurde, wobei, so wie der Probe, die älteste Tochter meines seel. Onkels, meine noch lebende Cousine, die Sopran-Stimme sang.*)

Diess ist die schlichte Erzählung des Faktums. Sollten E. W. näheres Interesse dabei finden, so bin ich zu ferneren Mittheilungen über diese Sache bereit, insofern, von der Gegend und Personen dieser Angabe weit entfernt, es mir möglich ist, — wodurch vielleicht, bei gehöriger Einleitung und vorsichtigen Schritten, die Partitur des in Frage stehenden Requiems der musikalischen Welt endlich einmal vorgelegt, und alle Zweifel und Geheimnisse aufgedeckt werden könnten.

Mit Verehrung etc.

E. W.

ergbster
Joseph Krüchten,
Landes-Advokat in Pest, der Seminar-Kirche gegenüber, Nro 365 im ersten Stock, bei Herrn Hofrathe Max v Ürményi.

Man sieht, dass die Absicht und der Zweck zu welchem der Hr. Correspondent die vorstehende Mittheilung gemacht, zunächst hauptsächlich dahin gieng, der Redaction der *Cäcilia* Spuren zu etwa möglicher Auffindung eines anderen vollständigeren und authentischeren Mozartschen Original-Manuscripts in Stuppach oder Wiener-Neustadt, anzuzeigen und sie zugleich von dem dabei zu beachtenden absonderlichen Verhältnisse zu unterrichten. — Auch in dem folgenden

*) Vergl. *Cäcilia* 5. Bd. (Heft 19.) S. 237.

Briefe Nr. XXVI[a] verbreitet sich derselbe Herr Correspondent noch weit ausführlicher über eben diesen Punkt, so wie über mehre sonstige damit verwandte Vermuthungen. — Jetzt, wo mehre Stücke Mozartschen Original-Manuscripts wirklich aufgefunden worden sind, (deren Echtheit man in soweit annehmen kann, als man sich über den von Herrn *v. Nissen* vorstehend Seite 205 u. 206 sehr naiv geäusserten Zweifel und über den Widerspruch in welchem sie zum Theil mit dem Briefe der Frau Witwe selbst stehen, hinaussetzen will,) — sind die erwähnten ausführlichen Erörterungen des Hrn. *Krüchten* zwar minder erheblich, und am wenigsten in derjenigen Beziehung, in welcher diese beiden Briefe in diesem Augenblicke grade hier stehen, nämlich als bestätigende Gegenstücke zu der von H. *Zawrzel* geschehenen Mittheilung der Thatsache, dass *Mozart* nicht eine *Mozartsche*, sondern eine *Walseggsche* Composition hatte schreiben sollen, in welcher Beziehung zunächst nur die auf Seite 223 und 224 durch gesperrte Schrift ausgezeichneten Briefstellen von Interesse sind. — Wir haben aber geglaubt, auch diese Briefe ganz vollständig und buchstäblich abdrucken lassen zu müssen, theils um der bisher befolgten Verpflichtung, durchaus Keine uns zur Benutzung erlaubte Mittheilung zu unterdrücken, auch hier treu zu bleiben, theils weil auch die übrigen im nachstehenden Briefe enthaltenen Mittheilungen immer noch von nicht alltäglichem Interesse sind, und sich gar

nicht voraussehen lässt, in welcher Beziehung sie vielleicht, mit irgend einem anderen Umstande in Beziehung gebracht, demnächst einmal wichtig werden können.

Nr. XXVI*) An Gfr. Weber.

Pest, den 3ten Januar 1826.

Hochwohlgebohrner,
Hochzuverehrender Herr!

Das mir schätzbareste Schreiben E. Hwlgb. vom 14ten Dec. v. J. habe ich als Einschluss durch .... erhalten, und beeile mich, E. H. Wunsch Genügen zu leisten, das, was mir noch über das fragliche Requiem bewusst ist, mit aller möglichen Bereitwilligkeit mitzutheilen. — Die Verstorbene, bei deren feyerlichen Exequien dieses Requiem aufgeführt wurde, war Gräfin *Wallsegg*, gebohrne Freyin von *Flammberg*, die auf ihres Gatten Landgute Stupach, dem gewohnlichen Wohnorte dieser Herrschaft, starb, in Unter-Österreich, Viertel Unterwienerwald, beiläufig 4 1/2 Post von Wien, an der Triester Strasse gelegen. Der Mann, dessen sich Graf *Wallsegg* zur geheimnissvollen Bestellung bei Mozart bediente, war der schon verstorbene Verwalter, Herr *Leutgeb von Shotwien* (*Schewien*) einem dem Grafen gehörigen Marktflecken, nicht weit von Stupach und der Steyerischen Grenze gelegen. Mein Onkel mütterlicher Seite, in dessen Hausse das Requiem probirt wurde, ebenfalls nicht mehr am Leben, war *Anton Obermayer*, Landesphysikus und Civil-Arzt im k. k. Kadettenhouse in Wienerisch-Neustadt, einer Österreichischen Provinzial-Stadt, 3 Posten von Wien, und beiläufig 3 Stunden von Stupach, ebenfalls an der Triester Strasse gelegen. Dieser mein sel. Onkel war samt seiner Familie musikalisch, und alle Wochen waren bei ihm Quartett- und Orchester-Musiken, denen der damals lebende Regens des Musikchores der Mutterkirche dieser Stadt, Herr *Trapp*, samt seinen Musikern, die musi-

kalischen sogenannten Famuler-Burschen, des Kadetten-Haus, Dilettanten der Stadt und Umgegend, gewöhnlich fleissig beiwohnten, wodurch es moglich wurde, in meines Onkels Hauss grosse Musiken mit Instrumentisten und Gesangstimmen hinlänglich besetzen zu können. Dieser mein seel. Onkel aber war auch Hausfreund und Arzt im Gräfl. Wallseggschen Hause in Stupach, das wechselseitige Besuche zur Folge hatte; die älteste Tochter meines Onkels, Therese, sang die Sopran-Stimme in der Probe sowohl, als auch bei der Produktion selbst, in eben dieser Stadt Neustadt, auf dem Musikchore der allda befindlichen Kirche der Zisterzitenr-Abtey (gewöhnlich Neukloster genannt) wo Graf *Wallsegg* die feyerlichen Exequien für die abgeschiedene Gattin veranstaltete. Ein Zisterziten-Mönch, Priester dieser Abtey, Hausfreund in meines seel. Onkels Hause, ein sehr würdiger Mann, Violinspieler, war bei der Production dieses Requiems in seiner Abtey gewiss mitwirkende Person auf dem Musikchore und bei der Probe, ist noch, so viel ich weis, am Leben, nennt sich P. *Marian*, ist aber itzt schon ein Greis hoch an Jahren, und vielleicht aus der Ursache unvermögend, zur gänzlichen Entschleierung des fraglichen Gegenstandes mitzuwirken, ob schon er vielleicht noch der Einzige wäre, der hierüber ausführlicher Bescheid geben könnte, da er den Grafen gut kannte, in meines Onkels Haus als Freund öfters mit ersterm zusammen kam, und als Mönch dieses Klosters immer in dieser Stadt wohnte. — Dass auch der Graf nur Bruchstücke dieses Requiems sollte erhalten haben, ist darum beinahe unmoglich, weil er, obschon damals leidenschaftlicher Musikliebhaber, bei weitem die Fähigkeit nicht gehabt hätte, auch nur einigermassen Ergänzungen regelrecht machen zu können, ja selbst sein Instrument (Violoncello) nur sehr mittelmessig spielte. Auch nicht nach *Mozarts* Tode, (er starb 1792) sondern schon 1791, in welchen Jahres Anfang die Gräfin starb, ist diese Komposition, wenn ich nicht irre, im Spätherbste aufgeführt worden, und es ist nicht zu vermuthen, dass Mozart Concept-

Blätter, sondern eine Partitur abgeliefert habe, und das Graf, der nun einmal *Mozarts* Komposition für seine eigene Arbeit wollte gelten lassen, schloss sich nur darum in seine Bibliothek ein, um die Partitur eigenhändig abzuschreiben, mag aber auch eben der Ursache die Handschrift Mozarts vernichtet haben. Die Erwähnung E. H. aber einer neuerlichen Versicherung, es habe niemals eine ganze Partitur dieser Komposition existirt, scheint wohl daher zu kommen, weil man nach Mozarts Tode nur Blätter und keine Partitur gefunden, da die Partitur selbst dem verstorbenen *Leutgeb* übergeben wurde von dem Kompositeur, der kränkelnd, dem Tode nicht mehr ferne, aufgereitzt, oder vielmehr geängt durch die geheimnissvolle Bestellung, wohl gar an eine Abschrift für sich selbst nicht dachte, oder auch durch diese mystische Bestellung und Ahnungen gequält, nicht einmal wollte, da nach seiner Aeusserung er es für sein Hinscheiden gearbeitet haben, oder für ein Anzeichen seines nahen Endes halten wollte; *Leutgeb* aber blieb bis diese Stunde noch eine geheimnissvolle, mystische Person; und *Süssmayern*, der nach *Mozarts* Tode die Bruchstücke ordnete, so wie den Herausgebern, die die Partitur der Welt vorlegten, kam das Mystische der Sache gut zu statten, das beide Theile wohl nicht aufklären konnten, aber auch eben so gewiss nach der Hand nicht wollten, wenn sie es auch späterhin gekonnt hätten, weil ...... Ob aber die erwähnte Zisterziten-Abtey noch, oder bei der Aufführung dieses Requiems, auf Ansuchen bei dem Grafen, oder aus Eitelkeit von ihm selbst angetragen, da er es für seine Arbeit ausgab, eine Abschrift, in Stimmen oder in Partitur bekommen, ist mir nicht bekannt, und ich will durch diese Bemerkung E. H. nur hierüber aufmerksam machen; ich weiss nur, dass der Graf ebenfalls bei *Mozart* eine Symphonie komponiren liesse, die er auch vor eigene

Arbeit ausgegeben, die aber erwähnter Regens Chori *Trapp*, bekannt mit *Mozarts* Arbeiten und Geiste, sogleich für Mozartisches Kunstprodukt erklärte, das, freilich nicht in Gegenwart des Grafen, bei meinem Onkel und vermuthlich auch in der Abtey, besprochen wurde. Sollte aber nicht hieraus mit Wahrscheinlichkeit zu schliessen seyn, dass die Abtey sich bemühte, in ihr Kirchenmusik-Archiv eine Abschrift dieses Requiems zu erhalten, da *Mozart* mit Recht so viel galt, *Wallsegg* aber gar kein Vertrauen besass, so etwas aus eigener Gabe gesponnen zu haben, ja über dessen Musik-Kunst, Kenntniss und Exekution die Männer vom Fache sich öfters nicht zu seinem Vortheil äusserten.

Dies ist alles, was ich E. H. über den fraglichen Gegenstand vorzulegen fähig bin, es aber auch um so bereitwilliger thue, da ich es E. H., der Kunst, und der musikalischen Welt schuldig zu seyn mich verpflichtet fühle, zur Aufklärung des in Frage stehenden Gegenstandes nach Möglichkeit beizutragen, und es mir zur ganz besondern Ehre rechne, so glücklich gewesen zu seyn, von E. H. durch ein Schreiben zur nähern Aufklärung der Sache aufgefordert worden zu seyn. Sollten E. H. noch einiges bemerken zu wollen wünschen, so werde ich, mit der grössten Bereitwilligkeit, nach Möglichkeit ungesäumt zu Diensten zu seyn mich bestreben; nur muss ich für diesmal und für die Zukunft meines Alters, meiner geschwächten Augen, und meiner zitternden Hand wegen um Nachsicht bitten. Ausser aller Berührung mit allen in diesem Schreiben benannten noch lebenden Personen, von ihnen und der bezeichneten Gegend weit entfernt, ist es mir, durch Geschäfte an meinen Wohnort festgehalten, und durch mein hinkendes Alter, unmöglich, rücksichtlich der fraglichen Partitur E. H. Wunsche gemäss Schritte zu machen, die mich in die bezeichnete Gegend und mit Personen wieder zusammen führten, wodurch es möglich werden könnte, eine Partitur dieses Requiems zu erhalten, die ich gewiss, könnte ichs, keinen Augenblick säumen würde,

alsogleich zur Einsicht nicht nur, sondern auch zu fernerer Bekanntmachung und Gebrauche, ohne alle weitere Umstände zu übersenden, der ich mit aller moglichen Hochachtung zu seyn die Ehre habe etc.

Joseph Krüchten,

Nachschrift. *)

So eben im Begriffe dieses Schreiben zu schliessen, erhalte das zweite von E. H. an mich erlassene Schreiben vom 19 December v. J. mit der allerdings sehr wichtigen Neuigkeit aus der Berliner musikalischen Zeitung, (die ich übrigens nicht kenne, indem ich nur die *Caecilia*, und Leipziger M. Zeitung für mich halte) und bin ausser Stand, über diese Neuigkeit etwas Bestimmtes zu äussern. Erlauben E. H. doch eine Bemerkung mittheilen zu dürfen.

Der grosse *Mozart* hatte eine grosse Vorliebe für Böhmen in musikalischer Rücksicht, und wurde in diesem Lande von Kunstgenossen und Kavalieren hoch geehrt, und seine theatralischen Werke wurden, nach dessen eigener Aeusserung, in Prag mit mehr Präzision nach seinen Wünschen gegeben, als irgendwo, es ist wohl auch sehr möglich, dass *Mozart*, und zwar ohne allen Vorbehalt einer Abschrift, ersucht oder aus eigenem Antriebe, aus Neigung, einer Abtey in Böhmen ein Requiem komponirte, und es ist nirgend dargethan, dass Er nur eines sollte komponirt haben; — oder sollte Er doch von unserm fraglichen eine Abschrift behalten, und diese der böhmischen Abtey überlassen haben? — was mir aber nicht einleuchtet, weil ich mit der Zeit nicht ins Reine kommen kann. Doch bemerke ich. Unsere Gräfin starb

*) Bezieht sich auf ein, in der Berl. Mus. Ztg. 1825, S. 370 f. verbreitetes Gerüchte, welches sich mittlerweile nicht bestättigt hat, (*Cäcil.* Heft 16, S. 299; — *Ergebn.* S. 370.) und ist daher jetzt nicht mehr von practischem Interesse.

im Jenner 1791, das nämliche Jahr wurde das fragliche Requiem bestellt, abgeholt und aufgeführt. *Mozart* war aber bei der Krönung Kaiser *Leopolds* im September 1791, also schon nach unserm fraglichen verfertigten Requiem, *) in Prag, das ich so eben durch Nachschlagen der Daten erst in diesem Augenblick kombinire; sollte es nicht vielleicht dennoch möglich seyn, dass diess böhmische und unser fragliches Eins seye, das der grosse Kompositeur, aber auch zugleich so freundliche und gemüthliche Mensch, es der böhmischen Abtey überlassen? Er, der viele Augenblicke in seinem kurzen Leben zählte, in denen Er sich so ganz der Zuneigung, der Freude, des Freundschaft hingab? Er, der so gern mit den Fröhlichen fröhlich war, konnte er nicht von einem in der Gesellschaft gegenwärtigen Mönch dieser böhmischen Abtey, der allenfalls Regens Chori seiner Kirche war (in Abteyen etwas sehr gewöhnliches) ersucht worden seyn, eine Kirchen-Musik für seine Kirche ihm zu überlassen? Doch das sind keine Beweise; aber ich konnte mich nicht zurückhalten E. H. diese Bemerkung niederzuschreiben, und bitte ergebenst um die Erlaubniss E. H. Güte auffordern zu dürfen, mir, sollte in der Sache unseres oder des böhmischen Requiems sich eine gänzliche Aufklärung ereignen, gefälligst hierüber eine Mittheilung zu machen, der ich in unausgesetzter Hochachtung wiederholt mich nenne

E. H. etc.

J. Krüchten.

Der vorstehend actenmässig nachgewiesene Sachverhalt macht, wie man sieht, jeden weiteren Commentar von unserer Seite überflüssig, über

---

*) Beruht vielleicht auf einem Irrthum.

eine Sache deren Zusammenhang nunmehr jedes Kind begreifen kann. *)

Ob der, von Krankheit und sonstigem Drängen der rauhen Wirklichkeit eingeengte Mozart mit gar besonderer Lust und Liebe an die Anfertigung der, auf solche Weise, auf einen fremden, ihm nicht einmal bekannten Namen bestellten Arbeit gegangen, — mit welcher Lust er, nach längst erhaltenem Honorar und durch Mahnungen gedrungen, an dem, nicht einmal S e i n e m Namen Nachruhm gewähren sollenden Werke fortgearbeitet haben mag, lässt sich eben so leicht errathen, als es sich leicht erklären lässt, dass er, unter s o l c h e n Umständen, sich auch gar wohl berechtigt halten dürfte, frühere Jugend-Arbeiten, Studien u. dgl. hervorzusuchen, um daraus das bestellte Werk,

*) „Zu diesem allen" — es sei erlaubt, diese Schlussworte des 16. Cäcilienheftes noch einmal hierherzusetzen, — „Zu diesem allen durch meine Betrachtungen im 11. „Hefte der *Caecilia* die Veranlassung gegeben zu haben, „darf mich daher wenigstens nicht gereuen, — wie „wenig mir's auch Manche werden verzeihen können,*) „— wie ich denn auch überhaupt mich nie scheuen „werde, der, unter den recht ordinären Dilettanten und „Genossen dieser Kunst, mehr als in jeder anderen, „eingewurzelten Seichtheit und unterscheidungslosen „blindglaubigen Bewunderung, des Anstössigen so gut „als des Tiefsten und Erhabensten, so weit meine ge„ringe Kraft und Musse es erlaubt, frei und kühn in „den Weg zu treten, wodurch ich zur Ehrenrettung „der Kunst, und zu würdigerer Feier grosser Künstler „und ihrer echten Werke, wahrhafter zu wirken mei„ne, als ein ganzer Concertsaal voll seichter Enthusia„sten, welche über jeden Ton ohne Unterschied schmel„zen und vergehen möchten."

„Ich wenigstens wüsste die einem grossen Meister „schuldige Ehrfurcht nicht schmählicher zu verletzen, „als wenn ich mich vor sein Werk hinstellen und in „Entzücken vergehen wollte über die demselben von „einem Restaurator angethanen Unbilden, grade so wie „über die Geniefunken des Meisters.

Gfr. Weber."

*) denn

Thu' was du willst, nur habe nicht recht (Görds)

noch immer bei weitem gut genug, noch bei weitem zu gut, möglichst bald zu Stande zu bringen.

Aber er brachte es nicht mehr fertig, sondern hinterliess es in dem Zustande, welcher uns nunmehr vielfältig und ziemlich detaillirt nachgewiesen vorliegt.

Sehr recht war es, dass man, nach Mozarts Tode, seiner Familie den noch grösstmöglichen Gewinn aus seinen hinterlassenen Papieren zu verschaffen bedacht war. Auch die auf den Namen des Grafen angefangen gewesene bestellte Arbeit wünschte man zu dem erwähnten lobenswerthen Zwecke valiren zu machen, liess öffentlich (ob mit oder ohne des Grafen Zustimmung oder Wissen, ist unbekannt, hier aber gleichgültig), die Bruchstücke, so gut wie möglich, zu einem ganzen Requiem verarbeitet, als ein Requiem von Mozart im Druck erscheinen,*) und gab es dem Publikum in dieser Zurichtung nicht allein als eine heilige Reliquie des Unsterblichen (was es jedenfalls im hohen Grade war,) sondern namentlich als ein echt Mozartisches Meisterwerk, ja sogar als sein höchstes! — Um das Interesse der Welt für dasselbe noch höher zu steigern, wurde die Geschichte der geheimen Bestellung für den Grafen, aber freilich ganz umgeformt und in ein romantisch-poetisch-sentimentales Gewand umgekleidet, als eine, die Szenen der letzten Lebenstage unseres angebeteten Musikheiligen abspiegelnde Legende in vielen öffentlichen Blättern und Schriften verbreitet, ausgeschmückt mit poetischen Schilderungen von den Empfindungen und Ahnungen welche Mozarten bei der Arbeit an diesem seinem Schwanengesange beseelt, von der wahrhaft überspannten Lust und

---

*) Mögte doch, wir wiederholen es, die ehrenwerthe B. u. Härtel'sche Verlaghandlung sich endlich entschliessen können, offen die ganze Correspondenz, von welcher der vielbesprochene Süssmayrsche Brief nur ein Bruchstück ist, ganz vollständig bekannt zu machen.

Liebe mit welcher er an dem Werke, als an einem ewigen Monumente Seines Namens, gearbeitet, — u. dgl. — dies Alles ganz ohne Zweifel blos allein in der allerdings lobenswerthen Absicht, um durch solche möglichste Vergrösserung des die Reliquie umstrahlenden Heiligenscheines, den Vortheil der Wittwe und Kinder, so wie auch den mit diesem ganz von Rechtswegen zusammenhangenden Vortheil der Verlagshandlung, möglichst zu erhöhen.

Ein Brief Süssmayrs, worin derselbe es offenbart, wie Weniges an dem den Namen Mozarts tragenden Requiem wirklich von Mozart selbst sei, wird zwar von der Verlagshandlung selbst zur Publicität gefördert, die Aufmerksamkeit des Publikums aber von diesem öffentlichen Bekenntnisse ab und immer wieder nach einer ganz anderen Seite hingelenkt durch immer verschönert wiederkehrende Erzählungen jener Mythen und Legenden, und so der trockene prosaische thatsächliche Verhalt nach und nach wieder vergessen und gänzlich in Schatten gestellt durch den auf dem Titelblatte des Werkes strahlenden Namen *Mozart*.

Die Welt las den heiligen Namen, glaubte, und sank anbetend auf die Kniee vor der hohen Reliquie, aus welcher ja auch wirklich so viele höchst echte Strahlen des göttlichen Sängers ganz unverkennbar hervorblitzten, welcher es auch da nicht lassen konnte, göttlich zu sein, wo er sich nichts weniger als dazu aufgefordert fühlen durfte. — Auf diese Art wurde denn die Anbetung des Werkes bald eine unbedingte, auf alle, auch offenkundig gar nicht von Mozart herrührende Numern und ganze Haupttheile, sich erstreckende; wobei sich denn, wenn auch nicht Kunst, Kunstgeschichte und Wahrheit, doch viele Leute in verschiedenen Beziehungen gar wohl und behaglich befanden.

Wie empfindlich nun, durch die aus den gegenwärtigen Blättern hervorgegangene Wiedererinnerung an die gleich Anfangs offenkundig gewesene Unächtheit des sogenannten mozartischen Requiem, durch die gewagte Lüftung des mystischen Schleiers und Lichtung des magischen Nimbus — wie empfindlich durch dieses alles compromittirte Eigenliebe bisheriger ganz unbedingter Anbeter, — behagliche Blindglaubigkeit, — Eigennutz, Fanatismus und tausend ähnliche Triebfedern und Leiden chaften aufgeregt und aufgereizt werden wurden, war freilich einigermasen vorauszusehen, obgleich der wahrhaft ungeheure Grad fanatischer Verfolgungswuth, welche sich gegen die, zur Ausmittelung der Wahrheit angestellten Forschung und gegen den unbefangenen Forscher selbst entflammte, vernünftigerweise nicht voraus gesehen werden konnte und durfte, — eine Verfolgungswuth, welche Alles was dem menschlichen Gefühle und Herzen theuer und heilig ist, je die Heiligkeit der Religion selbst, in Anspruch nahm, um sie zu Waffen gegen den Forscher, als einen Gotteslästerer und Lästerer des Heiligthums, zu missbrauchen, und selbst ihr eigenes nothgedrungenes Geständniss der vollkommensten Wahrheit und Richtigkeit seiner Angaben, dem Menschenverstande des Publikum zum Hohne, als Beweise der Unwahrheit und Unrichtigkeit derselben auszuhieten — !

Jetzo, wo die Wahrheit sich fortwährend und immer von Neuem, und noch weit über die ausgesprochene, je über jede Erwartung hinaus, und selbst durch die Geständnisse der Gegner, nicht nur bestättigt, sondern euch die Bestellungsgeschichte sich auf eine so unerwartete Art aufgeklärt und entschleiert hat, — jetzt wenigstens wird jedes Kind den Schlüssel zu den Triebfedern der bisherigen Umtriebe und Anfeindungen, leicht ohne weiteren Fingerzeig, von selbst erkennen und — würdigen.

D. Red.

Nachtrag zu dem Aufsatze:

Über die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten u. s. w. im 20sten Hefte der Cäcilie.

Von

E. F. F. Chladni.

Schon aus dem Daseyn zweier altgriechischen halben Töne 243 : 256 neben einander folgt auch das Daseyn der durch Stimmung ohne Temperatur am Ende zu erhaltenden Wolfsquinte und Wolfsquarte ganz unvermeidlich und unwidersprechlich. Da in dem Aufsatze die Stimmung zwischen b und $\bar{b}$ angenommen ist, so kommt es hier auf die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der zuletzt zu erhaltenden Quinte b : $\bar{f}$ und Quarte $\bar{f}$: $\bar{b}$ an. Wenn nun gleich, wie gezeigt worden, nicht alle halben Töne das Verhältniss 243 : 256 haben können, indem 5 derselben = 2048 : 2187 sind, so behalten doch unter andern die halben Töne $\overline{dis}$: $\bar{e}$, und $\bar{e}$: $\bar{f}$, so wie auch b : h und h : $\bar{c}$ das Verhältniss 243 : 256. Also nun der Beweis, dass schon hieraus das Daseyn der Wolfsquinte b : $\bar{f}$, und der Wolfsquarte $\bar{f}$: $\bar{b}$ unvermeidlich folgt:

$\bar{e}$: $\overline{dis}$ ist = 256 : 243
Die Unterquarte $\overline{dis}$: b = 4 : 3

Also ist $\bar{e}$: b = 1024 : 729

Da nun $\bar{e}$: $\bar{f}$ = 243 : 256 ist, so ist, wenn man in beiden Verhältnissen das $\bar{e}$ auf einerley Zahl reducirt, und in $\bar{e}$: b = 1024 : 729 beide Zahlen durch 243 und in $\bar{e}$: $\bar{f}$ = 243 : 256 beide Zahlen durch 1024 multiplicirt, $\bar{e}$: b = 258832 : 177147, und $\bar{e}$: $\bar{f}$ = 258832 : 262144. Es verhält sich also b zu $\bar{f}$, wie 177147 zu 262144, und ist also dieselbe Wolfsquinte, welche vorher ist gefunden worden, und welche auch die Wolfsquarte $\bar{f}$: $\bar{b}$ = 262144 : 354294 oder 131072 : 177147 allemahl mit sich führt.

Dasselbe auf andere Art:

$$
\begin{array}{rl}
h:\bar{c} \text{ ist} = & 243 : 256 \\
\text{Die Quarte } \bar{e}:\bar{f} \text{ ist} = & 3 : 4 \\
\hline
\text{Also ist } h:\bar{f} = & 729 : 1024
\end{array}
$$

Da nun $h:b = 256:243$ ist, so erhält man, wenn in beiden Verhältnissen das h auf einerley Zahl reducirt wird, und also in dem Verhältnisse $b:b = 256:243$ beide Zahlen durch 729, und in dem Verhältnisse $h:\bar{f} = 729:1024$ beide Zahlen durch 256 multiplicirt werden, $h:b = 186624:177147$ und $h:\bar{f} = 186624:262144$, und also $b:\bar{f} : 177147:262144$; es ist also dieselbe Wolfsquinte, wie vorher, nebst derselben Wolfsquarte $\bar{f}:\bar{b} = 231072:177147$.

Das altgriechische Verhältniss des halben Tones 243.256, (welches ohnedem nicht bey allen halben Tonen möglich ist, und zweymahl genommen auch den viel zu kleinen ganzen Ton 59049.65536 in $b:\bar{c}$ und $\overline{dis}:\bar{f}$ giebt) taugt also eben so wenig, wie die Stimmung ohne Temperatur. Der wahre in der Theorie anzunehmende diatonische oder grössere halbe Ton, (besser kleine Sekunde) ist 15:16; der chromatische oder kleinere halbe Ton (besser übermässige Prime) ist 24:25; aber in der Ausübung, wo alle Tonverhältnisse einander ein wenig nachgeben müssen, können beide nicht so bleiben, sondern der zwischen beiden liegende richtig temperirte halbe Ton (besser kleine Stufe) ist 1:1,05946....

Chladni.

Missa in F—C; ab organo, 4 Vocibus cantantibus, 2 Violinis, Flauto, 2 Cornibus cum clavibus, (ad libitum) 2 Fagottis, 2 Cornibus, 2 Clarinis, cum Timpanis et Violone; composita per Franciscum Buhler, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistram. — Moguntiae, in Magni Ducis Hassiae taberna Musices aulica B. Schott filiorum. Pr. 4 fl. 48 kr.

Der Verfasser geniesst, weniger im Auslande, als im Umkreise seines Aufenthaltortes, eines vortheilhaften Rufes, und das vorliegende Kirchenwerk ist keineswegs von der Art, solchen auf irgend eine Weise zu schmälern. — Alle Sätze sind — ohne geradezu auf bedeutenden Kunstwerth Ansprüche zu machen — gut aufgefasst, ziemlich gedrängt und leicht gehalten, dem Styl nach männlich, und fern von profanen Anklängen; die Führung der Singstimmen natürlich, klar, und ungezwungen, meist für den Gesammt-Chor berechnet, indem nur wenige Stellen, nämlich: Christe eleison — ex Marie virgine — Benedictus — und Dona nobis in kleinen Perioden den Solisten angehören; ebenso so leicht auszuführen ist die Parthie der Begleitungsinstrumente, von denen die als entbehrlich angemerkten Klappenflügelhörner (Cors de Signal à clefs) nur zur Unterstützung der Sänger dienen, und — so wie es sich von selbst versteht — das Saitenquartett am reichsten figurirt ist. — Das Ungewöhnliche, dass auf dem Titelblatte zwey Tonarten, F, und C angemerkt sind, hat in so ferne seinen zureichenden Grund, als sämmtlicher Sätze kleinere Hälfte, nehmlich Kyrie und Benedictus in der ersteren, die andern grössere hingegen: Gloria, Sanctus, Agnus Dei, und Dona nobis in der letzteren Tonleiter stehen, und nur das Credo zwar in A moll beginnt, doch gleichfalls in C dur schliesst. — Sonderbar bleibt es übrigens, dass der Componist, der, dem Vernehmen nach, selbst Religiose ist, mitunter manche Worte unrichtig declamirt, und dieselben Sylben bald lang bald kurz singen lässt, wie z. B. Kyrie, Kyrie, und Kyrie; Christe, und Christe;

sedet und sedes; amen und amen; pleni; dona und dona; pacem und pacem, etc. etc. — ein neuer Beweis, dass jener Vorwurf, welcher mehreren, der lateinischen Sprache vermuthlich unkundigen Tonsetzern wegen ähnlichen prosodischen Fehlern gemacht wurde, um so weniger erheblich sey, als selbst Eingeweihte es nicht allzugenau mit der vorschriftmässigen Scansion zu halten pflegen.

Kirchenchören, denen ein minder zahlreiches, sonderlich im Vortrage difficiler Fugensatze (die im ganzen Werke beseitigt sind) weniger eingeübtes Sänger-Personale zu Gebote steht, ist diese Messe vorzugsweise als brauchbar anzuempfehlen. *Seyfried.*

Sechs geistliche Lieder für eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte, von *C. H. Rink*, op. 81, Mainz bei B. Schotts Söhnen; 1 fl. 30 kr. *)

Nachdem die Kunstwelt unsern Chr. H. Rink durch seine Orgelcompositionen als einen Bach unserer Tage verehren gelernt, — nachdem seine mehrstimmigen Hymnen, durch ihre sanfte, ruhige Haltung und anmuthigen leichten Melodienfluss, in Kirchen und Singvereinen an die Tagesordnung gekommen sind, tritt der würdige Mann nun wieder mit einstimmigen Gesangcompositionen auf, welche, — und dies ist zu deren Empfehlung gewisslich genug gesagt, — sich ganz würdig an seine mehrstimmigen Gesangwerke anschliessen. Als Probe möge den Lesern hierbei eines der kürzesten Lieder vor Augen liegen, mit der Versicherung, dass die übrigen diesem in Nichts nachstehen. *Gfr. Weber.*

Correspondenz.

Wien d. 15. März 1826.
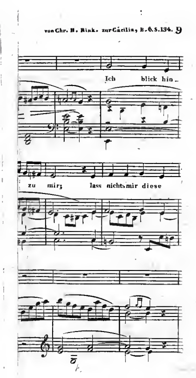
So eben erscheint hier Salieri's Lebensbeschreibung, mit einer gehaltvollen Würdigung seiner Werke.
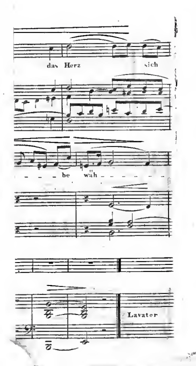
Weigl ist zweiter *Hofkapellmeister* des Kaisers geworden, wo er, nächst Eybler, den Dienst versieht.

In einigen Tagen wird hier C. M. Weber's Oberon aufgeführt.

---

*) Diese Anzeige war im 20. Hefte aus Versehen ohne das dazu gehörige Notenblatt geliefert worden, und wird daher Beides hier zusammen nachgeliefert. *d. Red.*


Ich blick hin_
zu mir; lass nichts mir diese



das Herz
sich
be
wäh
Lavater

Musikstand von Neapel.

Les Italiens sont bien plus remarquables par ce qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être, que par ce qu'ils sont maintenant.

Staël. (Corinne)

Die Frage, ob die Musik mehr auf das innere, oder mehr auf das äussere Leben des Menschen wirken soll, würde den Gegenstand einer interessanten Untersuchung geben. Dass die Anmuth des äusserlichen Daseyns allein von der Kunst abhänge, durch sie hervorgebracht werde, lässt sich selbst da nicht läugnen, wo die Natur mit verschwenderischer Hand ihre Wohlthaten ausgegossen hat. Desshalb war es zu allen Zeiten für die in der Wissenschaft Höherstehenden eine Aufgabe, das reiche Feld der Kunst möglichst zu veredeln, um die schönsten Früchte für die bessere Bildung zu gewinnen, und damit das Leben auf eine höhere Potenz zu steigern.

Wenn in unsern Tagen nicht selten der äussere Glanz, auf Kosten des inneren Gehaltes, zum Theil auf eine ungebührliche Art zugenommen hat, wenn die Opernmeister der neuesten Zeit (wir berücksichtigen, wie natürlich, hier vor allem die italischen,) die Grundpfeiler der Warheit und des Charakters oft absichtlich hintansetzend, dem Sinnenkitzel durch die höchste Steigerung der affizirendsten Sensationen huldigen, und die dämonische Laune so mancher hartgesottener Sünder immer

auf den Modestelzen fortschreitet, um beliebt, gesucht, und gross (im neuesten Sinne) zu heissen; so beweist diess höchstens nur, dass auch die Sonne des musikalischen Horizontes ihre Nebelwolken hat. Aber Pflicht und Achtung für die Kunst gebieten ihren Verehrern, welche heller denken und strenger urtheilen, das Dunkel zu heben, und den Schleier, wäre er auch nur durch Wölkchen erzeugt, sorgsam zu lüften.

Diess gesetzt, und auf die speziellen Ergebnisse Neapels in Absicht auf Musik bezogen, ist Eins hauptsächlich zu bedauern: dass die dortigen öffentlichen Urtheile über Kunstwerke zu keiner Zeit ihren innern Kern zu erfassen, oder nachzuweisen streben in wieweit sie dem Bildungsstande überhaupt angemessen seyen, dass sie meist nur lobend den Künstler mit der Conventions-Beifalls-Münze bezahlen, tadelnd aber weder die Künstler, noch das Publikum, klarer machen, ihm und dem Publikum sagen, was in dem Kunstwerke, vom innern Geiste heraus in die Extremitäten, geleistet oder nicht geleistet worden; so dass also der schaffende, so wie der ausübende Künstler, da die Kritik hierlandes so gut wie gar nicht besteht, den Maasstab seiner Verdienstlichkeit ausschliessend in den günstigen oder ungünstigen Aeusserungen des Theater-Publikums suchen und finden zu müssen vermeinen. Dass aber der Grundsatz: *Vox populi, vox Dei*, in der schönen Kunst nicht immer seine Anwendung findet, davon zeugen leider manche Verirrungen der neuesten Zeit, die durch den absoluten Willen des grossen Publikums

zwar nicht erzeugt, aber gepflegt, und gross genährt worden sind.

Und nunmehr *a*) zu den

Opernleistungen,

dem wichtigsten und einflussreichsten Zweige, welchem die Tonkunst in der neuern Zeit eben so, wie ein Jahrhundert früher der Kirche, ihre extensive und intensive Wichtigkeit verdankt.

Wenn wir von dem Zustande, oder eigentlich Höhestande der Oper, sprechen wollen, so wird es unausweichlich, die Periode des genialen Flügelmannes unserer Zeit näher zu beleuchten; denn hier feierte *Rossini* die grössten Triumphe, und grundete dadurch seine fast ausschliessende Alleinherrschaft auf den Bühnen in und ausser Italien.

Rossini hatte bereits mit seinen Opern: *Demetrio, La Pietra di Paragone, Tancredi, L'italiana in Algeri, Aureliano in Palmira, Il Turco in Italia*, grossen Ruf in Oberitalien verbreitet, als er i. J. 1815 nach *Neapel* kam und sich zum ersten Triumphe anschickte. Die erste Oper, welche er für *S. Carlo* schrieb: *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, hatte dort einen ausserordentlichen Erfolg, theils des neuen feurigen Styles wegen, — die öfters sich bekundenden Wiederholungen seiner früheren Manieren wurden noch nicht bemerkt — theils auch der vollendeten Ausführung halber, welche zum erstenmale die grossen Vorzüge der jugendlich frischen *Dlles. Colbran* und *Dardanelli*, so wie des brillanten Tenors *David*, und des seltenen Baritons *Nozzari*, ein-

zeln und in Verbindung, auf das Vortheilhafteste ins Licht setzte. Die Neapolitaner erkannten in *Rossini* sogleich ihren Mann, der an das magische Land gefesselt werden musste. Und wahrhaftig, wenn, wie *Schubart* so treffend von *Naumann* zu sagen pflegte, die Göttin der Liebe einen Kapellmeister brauchte, sie würde unter der lebenden Generation ohne Bedenken *Rossini* gewählt haben, so ganz in Liebe getaucht waren jene bezaubernden Gesänge. · Sein Gefühl — sagte ein deutscher Berichterstatter bei Gelegenheit der Aufführung dieser Oper zu *Neapel* — artete zwar in Weichlichkeit, manchmal gar in Wollust aus; seine Töne verflössten sich gleichsam im Blute des Hörers und reitzten ihn zum sinnlichen Genuss; aber das wunschte und forderte ja die schöne Partenope, und *Rossini* erkannte die Tendenz seiner Gebieterin, und seiner Zeit nicht minder. Er erhielt dafür, nebst unzähligen Beweisen hoher und höchster Huld, vom *Duca di Noja*, dem obersten Theater-Intendanten, ein Decret, worin ihm, in den schmeichelhaftesten Ausdrücken, die Superiorität über seine Vorgänger eingeräumt, und der Wunsch ausgedrückt war, er wolle fortfahren, in demselben Style dem sogenannten *Teatro massimo*, wie die Neapolitaner *S. Carlo* gerne nennen, seine verdienstlichen Werke zu widmen. —

Nichts desto weniger vergass sich der gefeierte Mann, indem er für das *Teatro de' Fiorentini*, eines der Theater zweiten Ranges zu Neapel, im Sommer 1816 eine *Buffa: La Gazzetta*, im allergemeinsten Style, hinblitzte, und die kurz vorher

erworbenen Lorbern leichtfertig in Staub trat. Indess hatte er bereits das Buch des *Othello*, ein Sujet, das er gleich bei seiner Ankunft in Neapel zu setzen vor hatte, überdacht, und in weniger als zwei Monaten fertigte er dies allbekannte tragische Meisterstück, wie es die Italiener stolzer Weise nennen, zu Tage. Der Styl dieser Oper schien grossentheils verschieden von jenem der *Elisabetta*, tiefer eindringend, dramatisch wahr und konsequent. Jetzt gingen sogar alte Kritiker zu seiner Fahne über; nur hatte der alte *Zingarelli* den ganzen 2ten und 3ten Akt für eine schlaue Maske erklärt, die dem Zufalle zuzuschreiben gewesen, und er hatte nicht Unrecht; denn, unsers Wissens hat sich *Rossini* nie wieder so standhaft im rein tragischen Charakter behauptet. Dem sey wie ihm wolle, er erhielt wieder eine ähnliche Dankadresse von Seiten der obersten Theater-Intendanz und, unter andern sehr vortheilhaften Anerbietungen die ihn an Neapel fesseln sollten, auch die Operndirektion für die Theater *S. Carlo* und *Fondo*, eine Stelle, aus welcher er sich aber, so wie gegenwärtig in Paris, seiner angebornen *nonchalance* gemäss, nicht Viel machte.

Im Jahre 1817 schrieb er seine *Armida*. Diese Oper verrieth allenthalben Fleiss, und schien in *Jomelli's* Geiste, dessen Partitur er ganz gewiss vor Augen und Gemüth hatte, gearbeitet; allein der Erfolg war diesmal nicht so glänzend. Nichts destoweniger gewann er damit einige hartneckige Gegner, und sein Ruf stieg höher, bis er im folgenden Jahre, nach einem kurzen Aus-

fluge nach Rom, wo er im *Carnavale* die flüchtig geschriebene *Seria: Adelaide di Borgogna*, im *Teatro Argentina* in Szene setzte, mit seinem trefflichen *Mose*, ungeachtet einer Menge dem biblischen Drama nicht angemessenen Rauschgoldes, seine fast ausschliessende Alleinherrschaft über sämmtliche Theater Italiens gründete. Ganz überraschend war der Erfolg der Darstellungen auf dem *Teatro massimo*. Niemand hatte noch den Enthusiasm des Publikums höher gesteigert gesehen; Alles ertöte vom Jubel, über *Rossini's* Genius und die köstliche Perle seiner Schöpfungen, welche in ihrer Art neu und originell erschien *). Noch in demselben Jahre (1818) schrieb er, nach einer kurzen Pause — während welcher er seine *Adina*, eine komische *Farçe*, um hohen Preis für *S. Carlo* in Lissabon komponirte — *Ricciardo* und *Zoraide*, mit eben so glücklichem Erfolge. Magische Eindrücke bemächtigten sich der Kenner und Nichtkenner, und damals erschien jenes berühmte Sendschreiben *Cimarosa's* aus dem Elysium, mit welchem *Rossini* ein Platz unter den ersten Genien Italiens, und seiner Musik die Ehre

*) Eina hierhergehörige Anekdote, aus dem, von *Pseudo Stendahl* (*recte Mr. de Belle*) verfassten Leben *Rossini's* genommen, möchte dia Lachlust mancher Leser zu erregen geeignet seyn. „*Cottogno*" ich führe die eignen Worte des Panegyrikers an, „*le premier medecin de Naples me disoit alors, du succès fou de Moise: Entre autres louanges, que l'on peut donner à votre héros, mettez celle d'assassin. Je puis vous citer plus de quarante attaques de fièvre cérébrale nerveuse, ou de convulsions violentes chez des jeunes femmes trop éprises de la musique, qui n'ont d'autre cause, q*... *la prière des Hébreux aux troisième acte avec son superbe changement de ton.* Anm. d. Vf.

des Triumphes zuerkannt wurde. *Paesiello*, beisst es darin, der Mahler der Liebe, und der zarte, leidenschaftliche *Piccinni*, jauchzen vor Freude, und bereiten sich, das Lob jenes Werkes und seines Schöpfers unter den Göttern zu verkünden; selbst *Durante* und *Jomelli* seyen uber die einzelnen Vorzuge beider Akte in thätigster Rücksprache. Zuletzt erhält jedoch der Liebling Apolls einige Erinnerungen hinsichtlich der Ausartung des Gesanges, und werden noch verschiedene Bemerkungen, die *Metastasio* und *Bibiena* uber dies und das allenfalls noch zu machen befinden würden, nachträglich zugesichert. Hiervon ist aber weder *Rossini* noch uns irgend etwas mehr zu Gesichte gekommen.

Im Jahre 1819 schrieb er die *Seria*: *Ermione*, fur *S. Carlo* in demselben Style, obgleich ohne bedeutenden Erfolg, und reiste sogleich nach Venedig, wohin er die Oper *Eduardo e Christina*, stuckweise aus der vorgenannten und den zwei fruberen zusammengestückt, mitbrachte, übrigens aber auch mehrere ganz neue werthvolle Nummern dazusetzte und, wie recht und billig, vielen Beifall davon trug. Im Spätherbste desselben Jahres schrieb er für *S. Carlo*: *la Donna del Lago*, welche ihm, vieler originellen Schönheiten wegen, neue Lorbern brachte. Darauf ging er abermals nach Mailand, wo er *Bianca* und *Faliero* im *Carnevale* 1820 schrieb. Kurz darauf nach Neapel zurückgekehrt, schrieb er seinen *Maometto*, der, obgleich nicht vom günstigsten Erfolge begleitet, und von manchem Journalisten angefochten, stren-

ger gearbeitet erscheint, als irgend Eine der früheren Opern *). Nach einem weiteren Ausfluge nach Rom, wo er im *Carnevale* 1821 die *Buffa: il Corradino*, unter bestrittenem Beifalle, schrieb, erschien endlich die merkwürdige Oper: *Zelmira*, welche, wo nicht als dass grösste, doch gewiss aber als das befriedigendste Werk der ernsthaften Gattung, in Absicht auf Erfindung und konsequente Zusammenstellung geistreicher, stets interessanter Ideen, angesehen wird, obgleich in der letzten, für die *Fenice* zu Venedig im Jahre 1822 geschriebene *Seria: La Semiramide*, seinem Genius stellenweise ein noch höherer Flug gelungen ist.

Rossini ruht nun, als Operndirektor, hübsch gemächlich, wie es scheint, auf seinen goldenen und poetischen Lorbern.

Wenn wir diese sämmtlichen, grösstentheils ruhmvollen Leistungen, und deren unmittelbare Wirkungen auf den musikalischen Bildungsstand mit unpartheiischem Blicke würdigen, so muss vor allem, Triumph der Wahrheit! zugegeben werden, dass der Einfluss derselben während jener zwei *Rossini*schen Olympiaden, wie hei den Eroberungen militairischer Sieger, allgemein und unwiderstehlich auf die Gesammtmasse sich be-

*) Berichtserstatter hat mit dem Tonsetzer selbst die ganze Oper am Klavier, und vorzüglich die eingebogenen Stellen und stückweisen Auslassungen, mit Aufmerksamkeit durchgegangen, und kann versichern, dass manche originelle Bruchstücke, werthvoll besonders im Ausdrucke und in edler Sprache des Recitatives, weggelassen werden mussten, welches *R.* zu dem Ausrufe veranlasste: *Ecco i frutti de' mei Sudori! Pazzo, chi fatica per i filosofi!*
Anm. d. Vf.

kundete. Aber es bleibt wahr, und gegründet, was ein geistreicher Schriftsteller in der Berliner Musikalischen Zeitung über diesen Epochenmann **treffend** sagt:

Du könntest den Völkern ein Prophet,
Der Welt ein lichter Cherub seyn,
Dir eine Himmels-Veste bau'n, —
Und gründest Deinen Tempel in die Erde!

Aus diesem Gesichtspunkte, aber auch nur aus diesem allein, muss die Umwälzung, welche *Rossini* in das ganze Musikwesen Neapels gebracht hat, angesehen, und nach solchem Masstabe deren neuestes Resultat beurtheilt werden. Wenn, in der Kirche so wie im Konzerte und in den Privatzirkeln, das Frühere verbannt und dem Geschmacke nach den jüngsten Ergebnissen in der Oper gehuldigt wurde, so fand man wenigstens in Italien seine Gründe im Fortschreiten der Zeit, und in den zunehmenden Bedürfnissen der letzten Generation.

Ossi, muscoli, nervi e fibre e sangue,
Tutto è moderno in noi, moderne teste
Han moderni cervelli. *)

sang aus diesem Anlasse wohlbedächtig eine berühmte Dichterin Oberitaliens**), und sie hatte Recht.

Piccinni, Sacchini, Sarti, Cimarosa, Paesiello, Zingarelli u.s.w. mussten in den Hintergrund zurück, so sehr auch die Klassizisten gegen die Romantizisten ankämpften, nachdem der Erfahrung

*) (Gebeine, Muskeln, Nerven und Fibern und Blut: Alles ist neu in uns; neue Köpfe haben neues Gehirn.)

**) *T. Albarelli Vordoni.*

zufolge das schöne Ideal (*le beau idéal*) sich in der Musik leider als nicht beständig erwiesen hat. Wenn es gewiss ist, dass dasselbe mit jeder Generation eine andere Gestalt annimmt, wer kann es der gegenwärtigen übel nehmen, wenn sie, ungeachtet der lebhaften Ueberzeugung ihres Unrechtes — wir wollen dies wenigstens in Deutschland voraussetzen —, die Werke des feurigen *Rossini* jenen des grossen *Mozart* vorzieht, oder, um ein näher liegendes Beispiel aus der Hauptstadt Oestreichs zu geben, die gepriesenen Klavierkompositionen des genialen Tonmeisters *Beethoven* durch die brillanten Sätze eines *Moscheles*, *Czerny*, *Kalkbrenner* verdrängen lässt, so dass wir jene Dichterin abermals mit ihren Landsleuten das bekannte Lied singen hören:

Ebbe nelle arti
Il suo gusto ogni età; volge una ruota
Tempi e costumi. — Un dì risorgeranno
I Cimarosa, i Sarti! Intanto io lodo
Musica di Cannoni e Bombarde. *)

Hat nun solchergestalt unsere, den ernsten und tiefen Studien nicht geneigte Zeit, die Geistesprodukte jenes Lebenmomes unter den Schutz ihrer leichten Flügeldecke genommen, so entsteht dermal die Frage, ob und in wiefern der musikalische Bildungsstand Neapels dabei vor-, oder rückwärts gegangen sey?

*) (Jedes Alter hat in den Künsten seinen Geschmack. Ein Rad treibt Zeiten und Sitten. Einst werden die *Cimarosa*, die *Sarti* wiedererstehn; ich lobe mir indess Musik mit Kanonen und Bomben.)

Wir müssten nur ungerecht gegen uns selber seyn, wenn wir, aus übelverstandener allzu übertriebener Hochachtung — wie diese der unmündigen Jugend in den Sitten- und Anstandsregeln gegen alte Personen vordozirt wird — ignoriren wollten, dass wir, trotz aller Anfechtungen der Rigoristen, in mancher Hinsicht vorgeschritten sind. Das musikalische Colorit hat durch die neuesten Opernprodukte ungemein gewonnen; nicht so die Zeichnung. Wenn wir die genannten besseren Werke *Rossini's* durchgehen, so finden wir darin einen Schatz von Frische, Lieblichkeit, so manche bis dahin ganz unbekannte Freiheiten im musikalischen Helldunkel, und überhaupt eine, dem grossen Publikum so ganz zusagende, und für das lebendige Entzücken berechnete, jugendlich-feurige Lokal-Farbe überall, — Vorschritte, welche musikalisch zu erweisen hier zwar der Ort nicht ist, über welche jedoch die Aeusserungen unpartheiischer Praktiker nicht im Widerspruche stehen. Was die Richtigkeit und klassische Ausbildung der Zeichnung, welche wir in dem musikalischen Ausdrucke, in der veredelten dramatischen Sprache suchen wollen, anlangt, so hat die vergangene Zeit, da man hierauf, wie billig und recht, mehr Studium zu verwenden pflegte, hie und da freilich Vorzüge. Aber wer wollte läugnen, dass wir selbst aus *Rossini's* Werken die ganze, umfangreiche Sprache der Leidenschaften in eben so schönen als unnachahmlichen Beispielen nachzuweisen und, mit Uebergehung einiger Schattenpunkte, selbst für die Aesthetik der Tonkunst eben

so herrliche und zahlreiche Belege herauszufinden vermögten, als man früher aus den kontrapunktischen Arbeiten grosser italischer Meister einen *Saggio fondamentale pratico di Contrappunto* durch *Martini*, oder *L'arte di Contrappunto* durch *Paolucci*, oder jenes gigantische Werk durch den Neapolitaner *Sala*, so wie in ästhetischer Hinsicht die Sammlung von Kabinetsstücken aus den Werken von *Pergolesi*, *Leo*, *Hasse*, *Duni*, *Majo*, *Piccinni*, *Sacchini*, *Sarti*, *Cimarosa*, *Gluck*, *Mozart* u. s. w., durch die Bemühungen eines *Reicha*, *Choron*, *Crescentini* etc. angelegt und bereichert findet. Hierüber den Beweis zu führen, mag irgend einem denkenden, leidenschaftlosen Praktiker, wenn er frei von der Leber weg reden kann, vorbehalten bleiben.

Aber so wie ein Gemälde mit dem lebhaftesten Colorite und der vortrefflichsten Zeichnung nicht vollkommen genannt werden kann, wenn nicht beide in allen Theilen vollendet, und das Ganze durch die schöpferische Konception des Meisters gehoben und veredelt wird, so auch die musikalische Composition. Es ist unstreitig, dass es *Rossini's* Opern, trotz der vielen einzelnen vortrefflichen Züge, doch im Ganzen mehr oder weniger an Tiefe, Reflexion, Consequenz, Gediegenheit, und fast allen an der künstlerischen Vollendung fehlt; aber die gebildete Welt ist mit dem Urtheil über den melodramatischen Flügelmann unserer Zeit im Reinen. Sie geniesst die Schönheiten seiner leckeren Muse, ohne sie zu zählen und zu zergliedern.

Und mit diesen Vorzügen und Fehlern steht nun der musikalische Kulturstand Neapels im Allgemeinen ganz genau im Verhältnisse! *Sapienti sat!*

Neapel hat 5 grössere Theater, und zwei Volksbühnen; die meisten sind der Oper gewidmet, und sind folgende:

1.) *S. Carlo.* Die kolossale Grösse, und der prachtvolle innere Bau dieses Theaters, welches die Neapolitaner, wie gesagt, gerne alterthümlich *Massimo* nennen, übertrifft ohne Zweifel Alles, was man in dieser Art in Europa aufweisen kann, wenn auch nicht in Abrede zu stellen ist, dass manche der neuesten Bühnen der Halbinsel und selbst des Auslandes, an Geschmack, Zweckmässigkeit und vielleicht auch an Solidität, den Vorzug verdienen. Was die äussere Architektur anlangt, so unterscheidet sich diese von der gewöhnlichen nicht, und würde Niemand die Ueberraschung ahnen, welche beim Eintritte in die Platea unwillkührlich die Sinne angreift. An Kunstwerth dürfte vielleicht der vortrefflich *al fresco* gemalte Plafond alles übrige im Theater Befindliche übertreffen, obwohl derselbe seines Umfanges wegen nur bei ausserordentlicher Beleuchtung gehörig gesehen werden kann. Ganz vorzüglich üppig und orientalischen Luxus ahnend imponiren die, von Aussen mit Gold überladenen, sieben Logenreihen durch ihre Zahl und seltene Höhe, worunter die mittlere königliche glänzend hervorragt. Nicht minder bemerkenswerth ist der Vorhang, welcher das Werk eines trefflichen Künstlers seyn

mag. Das Podium, welches ich bei mehren Gelegenheiten nach seinem grössten Flächeninhalte gesehen habe, steht aber, nach dem allgemeinen Urtheile, an Breite und Tiefe jenem der Mailänder *Scala* merklich nach, so wie überhaupt das Scenarium und die Kleider, in der Wahl und zweckmässigen Verwendung, mit den Objekten dieser Gattung den Vergleich nicht aushalten dürften. In akustischer Hinsicht scheint es keine Vorzüge zu besitzen; im Gegentheile könnte, wenn man es strenge nehmen will, bloss die Stentorsbrust des *Galli*, und in energischen Stücken jene des nervigten *Nozzari*, den weiten Raum vollkommen ausfüllen; alle übrigen Sänger scheinen der ungeheuren Aufgabe wenig gewachsen.

2.) *Teatro del fondo*, unter derselben General-Intendanz, Direktion und Pachtung, steht in Grösse und Luxus, wie bekannt, ersterem weit nach, gehört jedoch immer unter die eleganten, und ist in akustischer Hinsicht vortrefflich. Es wechselt mit *S. Carlo* in den Opernvorstellungen, und bringt vorzüglich *Opere buffe* und kleinere komische Ballets zur Aufführung. Doch hatte *Rossini* den *Otello* ursprünglich für dieses Theater komponirt, wo er auch in Szene gesetzt worden ist.

3.) *Teatro nuovo*, kleiner als das vorhergehende, hat zeitweise Opern, mitunter auch Schauspiel.

4.) *Teatro de' Fiorentini*, noch beschränkter im Raume, aber freundlich, um seiner angenehmen Beleuchtung willen, die dasselbe wie zum Conversations-Saale macht. Hier ist seit einer Reihe von Jahren die Schauspieler-Gesellschaft, welche

die zwei berühmtesten dramatischen Künstler Italiens, *de Marini* und *Vestris*, an der Spitze hat, und von denselben den Namen führt, einheimisch geworden. Früher führte man hier auch Opern auf, und hat *Rossini* im Jahre 1816 seine *buffa*: *La Gazetta*, obgleich mit ungünstigem Erfolge, für dieses Theater gesetzt.

5) *Teatro S. Ferdinando*. Dem *Teatro nuovo* ähnlich, welches jedoch selten eröffnet wird.

6) *Teatro S. Carlino*, und

7) *Fenice*, die eigentliche Volksbühne Neapels, welche, des grossen Andranges halber, täglich zweimal spielt, nämlich um 5 Uhr Nachmittags, und 9½ Uhr Abends. Dieses Theaterchen, unter dem Niveau der Strasse gelegen, bringt meistens kleine komische Opern, für die Masse berechnet, ein wahres „Rührey von Kunst und Unsinn" zur Welt. Indess kann man dort manchmal volksthümliche Weisen origineller Art vernehmen. Es möchte nicht am unrechten Orte seyn, hier ein paar neapolitanische Volkslieder mitzutheilen, die ganz originell in ihrem Karakter erscheinen, und nicht ganz ohne artistischen Gehalt sind. (Freilich gehört der eigenthümliche Volkston und Vortrag dazu, von dem man auswärts keinen Begriff hat, und welcher durch Tradition ebenfalls nur schwer begreiflich zu machen ist.) Siehe die Musikbeilage.

Von den Orcheatern ist jenes von *S. Carlo* stehend und, wie natürlich, das vorzüglichste. Es steht unter *Festa's* Leitung, der sich um die effektvolle Ausführung der Rossinischen Opern Ver-

dienste erworben hat. Dasselbe kann immerhin gut genannt werden; es wäre bei einer energischeren Direction vielleicht vortrefflich. Einzelne Stücke, selten aber ganze Opern, werden zuweilen mit solcher Stärke, Reinheit und richtig zusammengreifender Präcision, mit so viel Ausdruck und Feuer ausgeführt, dass man diese Leistungen nur mit jenen der Pariser Oper vergleichen kann. — Die übrigen Orchester verdienen nicht einzeln erwähnt zu werden.

Nach den Opernleistungen sollten der natürlichen Ordnung zufolge

b) *die Akademien, und das Concertwesen*

besprochen werden. Aber wie von einer Sache sprechen, die so gut wie gar nicht vorhanden ist? Wenn hie und da einem einzelnen Künstler oder reisenden Virtuosen einfällt, Concert zu geben, — Himmel! mit welchen Hindernissen haben diese zu kämpfen, um zu einem entsprechenden Local, zu einem mässigen Orchester, zur Bewilligung, und endlich, gesetzt auch dieses alles gelingt, zum erforderlichen Publikum zu gelangen? Und wie problematisch bleibt am Ende der Erfolg, wenn nicht Sterne erster Grösse, wie *Pajanini*, *Drouet*, *Mad. Catalani* etc., (welche im Laufe der letzten Jahre, theils in *S. Carlo* theils im *T. del fondo* erndteten, aber auch sehr reichlich erndteten,) Weltruhm als *avant-courreur* für sich haben. Akademien gelingen in Theatern nun einmal gar nicht, selbst *Haydns* **Schöpfung** ist dort vor mehren Jahren

so höchst mittelmässig und nachlässig ausgeführt worden, dass wir lieber den Schleier der Vergessenheit darüber ziehen wollen, um dem leichtsinnigen Operndirektor eine mehr als verdiente Strafpredigt zu ersparen. Das Publikum hat keine Notiz von diesem Meisterwerke genommen. Es bleibt indess gewiss, dass es in Italien (und vielleicht überall) allemal eine halbverlorne Partie ist, im Theater, wo das Publikum an eine bestimmte Art sinnlichen Genusses gewohnt ist, Werke so heterogener Art, besonders tiefgedachte Kunstprodukte, mit Wirkung geben zu wollen.

Etwas günstiger stehen die Sachen, wenn von Privat-Akademien, den einzelnen musikalischen Privat-Unterhaltungen, und dem daraus hervorgehenden Höhenstande des musikalischen Dilettantism, die Rede seyn soll.

Da ich mir die namentliche Aufzählung der erwähnungswürdigen Dilettanten in den verschiedenen Fächern für später aufbehalte, so kann ich vor der Hand nachstehende allgemeine, ganz unparteiische Betrachtungen voransenden.

Im Ganzen scheint der Dilettantism in Neapel einen höheren Schwung genommen zu haben, als in den übrigen Ländern Italiens, Mailand in Ehren ausgenommen. *) Aber der Lauf der Bege-

*) Man weis, oder hat aus einer Notiz dieser Zeitschrift erfahren, dass im Laufe der letztverflossenen vier Jahre in Mailand *Mehuls* Joseph zweimal, (akademisch,) *Naumanns* Vater Unser einmal, *Weigls Passione di Gesu Cristo* zweimal, *Schillers* Glocke mit

benheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die mit Riesenschritten von dem reinen Standpunkte des Ideals entfernt. Bei dem Geräusche, womit die Zeit ihre vielfarbigen Produkte an das Tageslicht bringt, vermag man nicht zu widerstehen; man greift gierig und allenthalben danach, und vergisst am Ende das Wesentliche, Hohe, Ewiggrosse, welches einst die Kunstanlagen so wirksam förderte, den Schönheitsinn belebte, die gesammte innere Seelenkraft steigerte. Ich habe unter den Privatzirkeln in der That nur Einen angetroffen, wo man geistliche Musik von *Zingarelli*, und dramatische Meisterszenen von *Jomelli*, — und nicht uber 4-5, wo man gute Instrumentalmusik, und darunter Werke von *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven*, *Hummel*, *Dussek* etc. hören konnte; und leider musste ich mit Missvergnugen bemerken, dass man die Verdienste dieser nichts weniger als auf der Goldwage abwog. Somit also verschwinden solche Werke, der Aufmerksamkeit beraubt, nach und nach „vor dem Lärmen des Jahrhunderts".

Bei den ziemlich besuchten wöchentlichen **Akademien der Fürstin** ***Belmonte Spinelli*** hätte man, nächst den kurrenten Opernstücken, auch sehr gut vorgetragene Klavierwerke von *Dussek* und *Beethoven* mit Begleitung geniessen können, falls

Rombergs Musik einmal, Christus am Öhlberg zweimal, nebst mehren grossern und kleineren Versuchen deutscher Kunstwerke, abgesehen von *Haydns* unsterblichen Oratorien, durch einen nunmehr in Östreichs Hauptstadt zurückgekehrten deutschen Kunstfreund in Aufnahme gebracht worden sind.
Anm. d. Vf.

die, unbegreiflicherweise dafür nicht gestimmte Gesellschaft, sich nicht gänzlich der Conversation gewidmet hätte. Wer an den Augen leidet, dem geben die schönsten Farben Schmerz, den Kranken eckeln die besten Speisen an. — Ich that schon nach der dritten Akademie Verzicht auf alle Vortheile, die in der Folge für meinen Plan aus dieser Gesellschaft sich ergeben konnten.

Die Akademien der Adelichen (im sogenannten *Casino de' Nobili*), deren im Winter allmonatlich Eines statt findet, werden von dem Orchester und den Sängern des Hoftheaters versehen. Unter dem Vielen und Vielartigen, welches ich dort gehört habe, dürften ein Nonetto von *Mozart* aus *F*-dur, welches, wie mir däucht, aus einer der vierhändigen Sonaten dieses Meisters genommen, und bei uns auch als Quartett ausgeführt wird, ein Septimino von *Beethoven*, mehre gut vorgetragene Sinfonien von *Joseph Haydn*, sodann einige Duettini, worunter das liebliche von *Cherubini*: *Solitario bosco ombroso*, ausgeführt von *S. Liggarini* und *Mad. Camelli-Rubini*, endlich ein Terzett von *Paer*, das bekannte *Notturno* mit Horn- und Violoncell-Begleitung, auszuzeichnen gewesen seyn. Aber die gänzliche Apathie des glänzenden Zirkels für diese Musikgattung sprach sich deutlich durch die gänzliche Nichtbeachtung aus, wozu das Gesprächsbedurfniss noch das seinige beitrug. So wie jedoch *Casacciello*, der berühmte Neapolitaner *Buffo*, eine Arie herschnatterte, oder sonst etwas Pikantes (wie die Italiener es mit dem Ausdrucke

dolce-piccante zu bezeichnen pflegen) der neuesten Schule vorgetragen wurde, krönte allgemeine Stille den Vortrag der Sänger, und übermässiger Beifall ihre Leistung.

In den kleineren Privatzirkeln, worunter ich jene bei dem Obristen *Pignalverd* des Gesanges halber, jene bei der *Donna Gaetana Morena* der Violinquartette und gut ausgeführten Flötenkonzerte von *Berbiguier* halber, und bei Hrn. *Rafaeli Liberatori* dessen Gemahlin eine der ersten Virtuosinnen auf dem Pianoforte ist, wegen der soliden Klavierwerke, regelmässig allwöchentlich besuchte, und wohin die gebildetsten Dilettanten sich zu begeben pflegten, zeichnete sich jedoch die Aufführung zweier *Stabat mater* von *Zingarelli*, im Hause des nunmehr pensionirten *Consigliere di Cassazione de' Rogatis*, (einem der Gubernatoren des königl. Musik-Collegiums und berühmten Verfasser der schönen Übersetzungen der Oden *Anakreons* und der *Saffo*,) vor allen andern aus.

Die erste Komposition vierstimmig mit Begleitung der Violinen, Viole und Violoncello über die Paraphrase des *Cavaliere Angelo Maria Ricci*: *Stava ahi madre in mar di pianto!* etc. rührte an manchen Stellen bis zu Thränen. Der Name dieses denkenden Componisten entübrigt jede Anpreisung; seine tiefere, innigere Erkenntniss des eigenthümlichen Wesens der Tonkunst sichert ihm, auch bei sehr mässigem Fonds von schaffender Kraft, noch immer den Sieg über die Herzen. Die Rezitative sind meisterhaft bearbeitet; in den

Arien giebt er seinen Text mit Wärme, ästhetischer Wahrheit und technischem Kunstreichthume wieder; in den mehrstimmigen Stücken bekundet sich der, durch viele Erfahrungen befestigte Kunstsinn, vorzüglich in der Schlussfuge: *Dal mio strale al fin discolto*, wo ihm das sehr einfache Thema hinreichenden Stoff zu interessanten Nachahmungen, Ruckungen, Engführungen und harmonischen Verschlingungen durch viele Takte giebt. Die Werke dieses letzten klassischen Sprösslings der guten Neapler-Schule werden immer ein Schatz für die Tonkunst bleiben. — Unter den Sängern, verdient die kunstsinnige Mad. *Cecilia Panzini* (gegenwärtig Kammerfrau Ihrer Majestät der Königin) den ersten Rang. Diese Herbstblume ersetzt den Abgang einer frischen Stimme durch hohe Ausbildung und durch gewisse Feinheiten, welche die Reize ihres Gesanges ungemein erhöhen. Glücklich der Sänger, welcher diese Kunst versteht; seine Herrschaft ist fest, und gesichert. — Den Contrealt sang die liebenswürdige Nichte des Festgebers, — den Tenor ein sehr kunstverständiger Dilettant, *Sr. de Lucca*, — die Basspartie, diessmal ohne Bedenken die wichtigste Aufgabe, hatte Berichtserstatter selbst, ein Freund des Hauses und des ehrwürdigen Tonsetzers, übernommen.

Für das zweite *Stabat mater* von demselben Tonsetzer, für zwei Stimmen, Sopran und Alt, mit Violoncell-Begleitung, über einen neuen wunderschönen Text des erwähnten *Consigliere de' Rogatis*: *Qual dolor, qual pena atroce, mentre*

pende il figlio in croce etc., schien das Publikum weniger empfänglich. Vielleicht lag zu wenig Abwechslung in der etwas breiten Komposition. Ich würde unbedenklich dem ersten, vorzüglich für das Gefühl berechneten Kunstwerke den Vorzug einräumen, obgleich letzteres als Verstandeswerk recht sehr zu schätzen ist. Die Gesellschaft war glänzend, aus Ministern, und den ersten Familien Neapels bestehend. Die Aufführung geschah dem Cardinal *Ruffo* zu Ehren, welcher als Kenner und eifriger Schätzer der Tonkunst bekannt ist.

Zur vollständigen Würdigung des hierländigen Musikstandes gehört auch die Prüfung der

c.) *Militairischen Musik*,

eines Zweiges, der jetzt so selten vor das Tribunal der Tonkunst gebracht wird, und doch wesentlich dahin gehört. Aber freilich wenn nur von Abspielung der neuesten Opern und Balletsächelchen, und nicht von der eigentlichen, originellen, charakteristischen Musik die Rede seyn soll, die den Muth entflammt, das Gefühl mit Allgewalt steigert, und die Thatkraft des Soldaten entwickelt, — ja, wenn nur von einem solchen Potpourri-Dufte gesprochen werden kann, dann verdient jener Zweig freilich nicht die verweilende Aufmerksamkeit des Beobachters. — Nichts destoweniger will ich berichten, was ich gefunden.

Nach Auflösung der Neapolitanischen Armee im J. 1821 trennten sich die Corps dergestalt, dass nur noch die in Wirksamkeit bestandene

Garde ihre Musik beibehalten hatte. Wenn der allgemein herrschenden Sage zu trauen ist, so war dieses Corps das vorzüglichste in der Armee, und da ich dieses täglich, so wie bei verschiedenen Feierlichkeiten, spielen hörte, so kann der Schluss vom Kleineren zum Grösseren nach einem fast untrüglichen Probabilitätskalkul gemacht werden. Dieses gut besetzte, wohleingerichtete Corps besitzt unstreitig einige Vorzüge in der Ausführung: es weis Effekt zu machen. Es ist in der Lage, sich von den neuen Opern die beliebtesten Stucke oft gleich nach der Aufführung im Theater, zu verschaffen, und da man hier schnell einstudirt, so wird das Publikum, ausser dem Theater, auf die bequemste und wohlfeilste Art von der Welt, in den Neuigkeiten unterrichtet. Aber hierauf beschränkt sich auch das ganze Verdienst dieses Corps, von welchen alle übrigen, wie gesagt, nur schwache Kopien seyn mögen. Einige wenige Opernmärsche abgerechnet, gibt es also hier keine eigentliche Musik, die bei militairischen Funktionen am rechten Orte wäre. Und darum Nichts mehr hierüber.

Ich gehe nunmehr auf die

d.) *Kirchenmusik*

über. *)

*) Diese Detailübersicht der Kirchenmusik ist den *Effemeridi let erarj di Roma* (1822) von dem gegenwärtigen Berichtserstatter als aufrichtigem Deutschen fast wörtlich mitgetheilt worden, und steht dort mit dem einleitenden Zusatze abgedruckt. „*Non Sarà Spiacevole à nostri cortesi lettori, il ritrovare in questi fogli un estratto di Lettera direttaci da un Dotto*

Or qui communcian le dolenti note.

Wenn irgend ein Zweig der musikalischen Kunst in Italien tief gesunken ist, so ist es die **heilige Musik**. So restlos ich mich bemühte, während des Sommers — der Periode der wichtigsten und zahlreichsten Kirchenfeste in Neapel — Allem beizuwohnen, wo irgend eine Ausbeute für meinen Zweck zu hoffen war; so abgespannt und unaufgelegt fühle ich mich, dieses erfolglose Pilgern ein zweitesmal zu versuchen. Wer würde aus der gegenwärtigen Praxis in der Kirchenmusik das edle Vaterland eines *Scarlatti*, eines *Vinci*, *Pergolesi*, *Leo*, *Durante*, *Caffaro* wiedererkennen? wer könnte, ohne die heiligen Schatten dieser Unvergänglichen zu beleidigen, von den dermaligen Leistungen eine auch nur halb befriedigende Notiz geben? Alles ist heutzutage auf

---

oltremontano, e dell' arte musicale peritissimo, sullo stato attuale della Musica in Napoli. Il ripeter cose note non è gran fallo, anzi è gran fallo il non ripeterle tanto, che si pervenga ad ottenere il bramato fine. Nel seguente articolo peraltro si troveranno fatti, e non parole; e si troverà occupato in solidità per così dire, lo spacio, che altri occupò in superficie." Später hiess es in einer diesem freimüthigen Aufsatze beigesetzten Note. „*Sappiano i Lettori, ch'egli è un Tedesco, che scrive*"; doch war man allenthalben mit den Grundsätzen und der Beurtheilung des Berichterstatters einverstanden, wenigstens haben auch in der Folge selbst von Neapel aus Gegner sich nicht vernehmen lassen. In der bibliographischen Revue der neuesten italienischen Litteratur (1ter Band 1826) ertheilt die (übrigens gegen musikalische Werke strenge) *biblioteca italiana* jenem Aufsatze das Lob philosophischer Gediegenheit, Wahrheit, und ungemeiner Wichtigkeit, mehre motivirte Betrachtungen auszugsweise anführend.

Anm. d. Vf.

Amusement und Theater-Effekt angelegt; das eigenthümliche, ehrfurchtgebietende Wesen des kirchlichen Styls ist wie verloschen. Frägt man die Tonsetzer um die Ursachen ihres heillosen Verfahrens, so antworten sie, mit bewundernswerthem Ernste, und noch bewundernswürdigerer Schamlosigkeit: Wir schreiben für unser Publikum; diess will und geniesst nur solche Musik; die Kirche wäre immer öde, wollten wir es versuchen, unsere Altväter wieder ins Leben zu rufen. So sehr also haben sich Sinn und Geist gegen die Eindrucke des Erhabenen und Vollkommenen abgestumpft, dass man sogar die Fähigkeit, es zu begreifen und zu empfinden, verloren hat. Umsonst appelliren jene heiligen Schatten an die Gegenwart, umsonst vindizirt die klassische Vorzeit ihr Verdienst um die Kunst und ihre Verehrer; ich sage umsonst, denn bei ihrer dermaligen mattherzigen Oberflächigkeit drängen sie sich ausschliessend nur zum sinnlichen Genuss, für den geistigen des Sinnes und Gefühles verlustigt.

Nun aber zum Einzelnen.

Das Beste, was ich von Kirchenmusik in Neapel hören konnte, beschränkt sich erstens auf die Kirche *S. Giocomo*, am Feste des Heiligen gleichen Namens, (den 24. Julius *Vigilie*, den 25. solennes Hochamt); zweitens: auf die Musiken der königlichen Kapelle, worunter das am 15. August zelebrirte Marienfest das Vorzüglichste war.

Die erste der besagten Musiken, nämlich zum Feste des heil. Jakob, war fast ausschliessend von

Giacomo Tritto, dem ersten Hofkapellmeister, die andere von *Luigi Mosca*, 2ten Hofkapellmeister der königl. Kapelle. Beide sind nunmehr heimgegangen! Das Orchester- und Sänger-Personale war beidemale dasselbe. — Der im 84. Jahre heimgeschiedene *Tritto* war, wie ich aus seinen Kompositionen und aus seiner persönlichen Bekanntschaft abgenommen, ein wohlgeübter Kontrapunktist, erfahren in den Werken seiner Vorgänger; er verstand eine körnige Fuge, ein effektvolles Vocalstück im strengen Style zu schreiben, und war übrigens, wie *D'Alembert* von *Dr. Barthez* sagte, ein Schacht des Wissens (*le puits de science*,) in allen musikalischen Fächern gewandt; doch waren ihm geschmackvolle Instrumentalsätze gleichsam fremd; der harmonische Effekt durch Instrumente begründet und ausgeführt, schien ihm eine *terra incognita*. Er lässt seine Geiger und Bläser in end- und geschmacklosen Ritornellen herumirren, während die Sänger vor Langweile seufzen, fällt mitunter, ohne es zu wollen, ins Profane, und wird am Ende sogar trivial. Aber vielleicht war das prämeditirte Lockspeise für das Publikum, und in diesem Falle hätte dieser Meister, als *scienter nesciens et sapienter indoctus*, nach dem Beispiel *Gregor* des Grossen, kein kleines Opfer gebracht! — Doch Ruhe seiner Asche!

Der *M. Luigi Mosca*, der, seines achtungswerthen Karakters halber auch als Mensch, so wie *Tritto* sehr in Ehren gehalten worden, verstand sich auf den streng technischen Theil seiner Kunst nicht so wohl, als *Tritto*; er hatte eher mehr

Geschmack in der Instrumentirkunst, war solider in den Einleitungs- und Zwischensätzen, und schrieb auch für die Sänger dankbar, zweckmässig und mit Wirkung.

Das königl. Hofsänger- und Orchester-Personale, letzteres unter des wohlbekannten *Festa* Leitung, besteht meist aus altgedienten, verdienstvollen Männern, die mich dauerten, wenn sie (was nicht selten geschah) mit leerem Geklingel, ohne Verschulden, ihrem persönlichen Rufe Eintrag thun mussten. — Der Hoforganist *Parisi* verdient, der zweckmässigen harmonischen Zwischenspiele halber, Anerkennung, und brachte mir unsern ehrwürdigen Wiener Hof-Organisten *Sommer* sel. Andenkens in angenehme Erinnerung; dies deucht mir Lobes genug für den wackeren Neapolitaner.

Die Vesper begann mit einer kraft- und saftlosen Symphonie, wahrscheinlich von der Composition des Hofkap. *Tritto*. Darauf folgte ein *Dixit*, neu componirt von Ebendemselben, welches durch ein eben so langes als werthloses Instrumentalvorspiel eingeleitet wurde. Das erste Versett: *Dixit* etc. wurde als ein mit Chor unterstütztes Solo, vom jungen Kastraten *Villani* vorgetragen, und machte anfangs einigen, obgleich nicht den sachgerechten Effekt, hauptsächlich durch die klangreiche, wohl intonirte Sopranstimme dieses Sängers; bald aber zeigte sich der musikalische Schwächling, da weder Haltung noch Vortrag ihn begünstigen wollten.

Das zweite Versett: *Virgo Virtutis*, gesungen von dem Tenor *Gargiuli*, machte eben auch keine besondere Wirkung, da der Sänger, welcher mehr

materielle Bildung als Stimme hat, das wenige Portamento mit Läufen und Trillern ablaubte. Das Terzett: *Juravit Domine*, gesungen von den zwei Kastraten: *Tarquini*, *Vilani*, und dem Tenor *Nozzari*, schien geluugen, wenigstens machte es auf die andachtslosen Zuhörer eine Wirkung, die zwar nicht mit Händeklatschen, aber mit Beifallsrauschen ziemlich laut sich aussprach. Der Sopran *Tarquini* von ungefähr 36 Jahren *) hat eine wunderschöne, reine, wohlintonirte, vorzüglich in der Höhe metallreiche Stimme, die vorzüglichste, die ich in dieser Art je gehört habe, *Crescentini* und *Marchesi* nicht ausgeschlossen. Sein Portamento thut ungemein wohl, und würde derselbe die Aufmerksamkeit des Kenners in hohem Grade verdienen, fehlten ihm nicht einige Attribute der guten Schule, als da sind: Markirter Vortrag, feinere Nuanzirung des Helldunkels, ein aufrechter, unverschleierter, wirklicher Triller etc. *Nozzari* überschüttete, wo er konnte, mit erlaubten und unerlaubten Passagen seinen Gesang, und begleitete selben, Herr vergib ihm! mit tausend Gestikulationen, welche die Heiligkeit des Tempels beleidigten. Aerger als irgendwo aber fiel dessen Theatergesang auf im: *Tu es sacerdos*, welches er Solo hatte. *Judicavit me* sang *Tarquini* mit Begleitung obligater Klarinette und Fagotte. Dieses freilich mehr in quantitativer als qualitativer

*) Dieser Sänger gehört noch nicht zum Personalstande der königl. Hofkapelle; er steht seit Jahren in der Expektanz auf einen durch den Todesfall eines seiner 4 Collegen sich öffnenden Platzes.

D. Vf.

Hinsicht ausgezeichnete Stück gab dem Sänger Gelegenheit, sich von vortheilhafter Seite zu zeigen; nicht aber den Bläsern, unter denen vorzugweise der angenehm singende Vortrag der Klarinetten, die Gleichheit, Schönheit und Rundung des Tones der Fagotte, sich vortheilhaft ausnahm, und von guter Wirkung in kunstgerechten Passagen hätte seyn können.

Das letzte Versett: *Gloria patri* etc., welches *Mozart* mit Chorbegleitung herabsang, schien mir ein wahrer Nonsens voll Theater-Reminiscenzen und Tanzmelodien. Aber endlich kam's zu der energischen Fuge: Amen. Hätte hier der Meister sich nicht als grossen Tonsetzer bewährt, so würde ich es nicht der Mühe werth gehalten haben, diese etwas lange Relation über dessen neuestes und vielleicht allerletztes Werk zu liefern. — Aber kaum vernahm das andächtige Publikum den ersten Satz, als es sich von seinen Stühlen erhob, und noch vor dem Ende zum Tempel hinaus war. Ich mit einigen Wenigen, zur heiligen Legion gehörig, hielt aus, und wir hatten noch das Vergnügen, gegen Ende ein herrliches *Magnificat*, von *Leon. Leo*, in *a*-moll, zu hören, das mit seinem Balsame alles überfl̈ügelte, was ich seit langer Zeit in italischen Kirchen gehört hatte. *Hoc opus, hic labor!* Abgesehen von dessen kunsthistorischen Werthe, liegt ein Ausdruck von reinstem Gefühl und unverfälschter Natur darin, welcher besonders jenen gläubigen Christen, der das Bedürfniss fühlt, seinen Geist zum Schöpfer zu erheben, wundersam erquickt. Wohl altert nur

die Hülle, aber der **Geist nicht!** — Die Ausführung des Ganzen war nicht völlig präcis zu nennen, vielleicht wegen der sonderbaren Stellung, die das Orchester in zwei langen Tribunen-Reihen einnahm; denn so wie die an den äussersten Flügeln Sitzenden im Tempo gewöhnlich nachzogen, musste die Störung das Ensemble nachtheilig wirken. Weit befriedigender ging es in der königl. Kapelle, wo die Künstler sämmtlich in der sehr zweckmässigen Hufeisenform — den Kapellmeister an der Spitze der Convexe, so wie den ersten Violin im Angesicht — aufgestellt waren.

Am 25. Julius feierte man das solenne Hochamt in derselben Kirche mit einer Messe und drei Motetten desselben Meisters (*Tritto*). Alle diese Kompositionen theilten im Wesentlichen jene Vorzüge und Fehler des *Dixit*, wesshalb ich, da sich übrigens nichts Auffallendes dabei weiter bekundete, darüber ruhig hinweggehen kann. Das (im wälschen Sinne) prachtvolle, von Solo's überströmende *Gloria* war, wie gewöhnlich, das Hauptstück der Funktion.

Nun zur Messe des Vicehofkapellmeisters *Luigi Mosca* am 15. August.

Diese ist zwar kein Kunstwerk des höheren Ranges, aber zweckmässig, nirgends andachtstörend, und ich dächte, das wäre hierlandes Vorzug genug; keine neumodischen Theatereffekte beleidigten den gläubigen Hörer; Alles ist einfach, klar und fliessend, und wie aus **einem** Gedanken hervorgehend. *Mosca*, obgleich in contrapunkti-

scher Hinsicht weit hinter *Tritto*, gehört nicht zur überkecken Sekte der gewöhnlichen Meister, die für alle Musik nur Einen Massstab kennen und üben; denn er meint es mit sich und mit seiner Kunst so wie mit seinen Mitmenschen ehrlich, und weil dies etwas Seltenes ist, so kann ich demselben meine Anerkennung nicht versagen. Indessen fordert mein kritisches Gewissen Höheres, damit die Ansprüche der wahren Kirchenmusik ganz erfüllt werden, auf dass die Erwärmung und Stärkung des religiösen Gefühles in höherer Potenz sich bekunde. Hierzu gehört, nächst der Kunst im strengen Sinne: Religion und Poesie; und mir däucht, diese beiden Erfordernisse fehlten dieser Komposition unsers *Mr. Mosca* merkbar.

Die Ausführung war indessen präcis und aller Ehren werth.

Zum Schlusse muss ich noch des Hofkapellpersonalstandes Erwähnung thun. Die Zahl der Sänger besteht — den oben erwähnten Kastraten nicht eingerechnet — aus:

4 Kastraten (2 Soprane, 2 Alte, worunter 3 abgelebte), 4 Tenoren, 4 Bässen.

Das Orchester zählt: 6 erste Violinisten, unter Direktion des *Festa*; 6 zweite Violin-Spieler, unter dem Vorsitz des braven *Giuliano*; 2 Viola-Spieler.

2 Oboe-, 2 Clarinett-, 2 Fagott-, 2 Horn- und 2 Trompeten-Bläser.

3 Violon-, 1 Violoncell-Spieler.

2 Organisten, die abwechselnd Dienst thun.

Es wird hier nicht am unrechten Orte sein, auch noch zu erwähnen, was im Fache der Kirchenmusik *Rossini* geleistet hat. Nebst einigen ganz unerheblichen Stücken, worunter ich ein schales, für den Nobil *Uomo Gramini* zu Venedig früher geschriebenes *Miserere* obenan stelle, hat *Rossini* i. J. 1820 eine Messe für die St. Ferdinandkirche zum Feste der Schmerzen Mariä komponirt.

Wer wäre nicht gespannt gewesen, diesen Liebling der Opernbühne an heiliger Stätte zu sehen, und dort vielleicht in würdiger Anwendung seines Talentes und der ihm zu Gebote stehenden musikalischen Mittel, seine reiche Individualität zu bewundern. Diese Vermuthung konnte indess, die Wahrheit zu sagen, nur von solchen gehegt werden, die keinen Begriff von dem gänzlichen Verfalle und der Geringschätzung hatten, womit dieser wichtige Theil des religiösen Kultus in Italien überhaupt behandelt wird. *Rossini* hatte selbst erklärt, dass er diese Messe in zwei Tagen geschrieben; auch verlautete, dass selbst *Raimondi* daran gearbeitet hatte. — Nachdem man über eine Stunde in der Kirche versammelt war, begann eine Ouvertüre von *S. Mayer*, mit einem Theme moderner Gattung. Darauf eine Pause. Nach dieser würdigen Einleitung wurde, zur Feier der Schmerzen der göttlichen Mutter, die Ouverture der diebischen Elster abgejagt. Fürwahr diese Schändung des Ortes und der Feier musste jede gläubige Seele mit Schmerz erfüllen! Nach einer zweiten Pause endlich begann das *Kyrie* (*c*-moll, $\frac{3}{4}$-Takt) sehr düster, scharf dissonirend,

ohne Spuren von Kunst und Kenntniss des Kirchenstyls, aber doch nicht ohne eine gewisse Würde. Wär es so fortgegangen, so hätte man wenigstens gestehen müssen, dass diese *Rossinische* Messe nicht ganz werthlos gewesen. — Das folgende *Gloria*, wozu die Neapolitaner beinahe wie im Theater applaudirten, war, in der Idee, einen Engelchor dem Jubel der Hirten entgegenzusetzen, nicht ganz neu (auch *Vogler* hat Aehnliches versucht,) aber angenehm erfunden. Die ersten zwanzig Takte liessen ein originelles Stück erwarten. Der Flug hielt sich in mittlerer Höhe, sank aber gegen Ende bis zur Erde herab. — *Credo* und *Offertorium* war ein Ragout Rossinischer Opernphrasen, ohne Sinn, ohne Aufmerksamkeit, ohne Zweck, nicht einmal zusammengereiht, sondern auf gut Glück durcheinander geworfen: die ganze Reihe der Favoritgänge dieses Tonsetzers, durch 30 von ihm geschriebene Opern entfaltet, theils selbst erfunden, theils andern Meistern abgelernt. Diese ganze langweilige Szene, hier an heiliger Stätte abgemacht, bewies sehr deutlich, dass es *Rossini*, bei seiner nunmehr stereotyp gewordenen Manier, offenbar an Bildung im kirchlichen Style fehlt. — Wer das *Sanctus* und *Agnus* auf der Seele habe? ob *Rossini?* oder *Raimondi?* konnte nicht ausgemittelt werden; so viel aber ist gewiss, dass, wenn sich beide Tonsetzer darein theilen, keiner Viel davon tragen würde. Auch eine Art von Fuge kam darin vor, deren Thema gleich einem, der am Schluchzen (*Singultus*) leidet, mit ihrem Thema durch alle zwölf Tonarten hüpfte. —

Das Orgelspiel während der Funktion war kläglich, und da das Orchester während desselben einstimmte, und *Rossini* laut, bald diesem, bald jenem aus dem Orchester zurief, so kann man denken, wie die Heiligkeit des Ortes geachtet wurde. Das erleuchtete Publikum war indess entzückt, und acht Tage darauf hat man Favoritgesänge dieser zur Feier der sieben Schmerzen Mariä geschriebenen Messe gesungen. O heiliger *Scarlatti*, *Leo*, *Durante*, und Ihr Musikheiligen alle! ruht sanft in Euren Gräbern, mit Euch ist der Glanz Eurer Schule, die Glorie Eures Volkes in der Kirchenmusik, erloschen, und was das traurigste ist, man vermisset Euch nicht einmal, lässt Euch Edelsteine vom reinsten Wasser bei Seite liegen, und spielt, Knaben gleich, mit bunten Kieseln!

Ich komme nunmehr auf die Würdigung des heutigen Zustandes des Abstämmlings der Conservatorien, nämlich des

e.) *Real Collegio di Musica di S. Sebastiano.*

Das heutige Musikkollegium enstand aus der nach und nach bewerkstelligten Amalgamirung der Conservatorien, von welchen *S. Onofrio* und *la Pietà* im Jahr 1807 unter dem Namen: *Liceo Filarmonico*, zuletzt vereinigt worden, nachdem bereits früher schon, und zwar im Jahr 1797, das *Conservatorio di S. Maria Loreto* mit *S. Onofrio* vereinigt, und jenes *de' Poveri di Giesu Cristo*, das fruchtbarste und berühmteste von al-

len, noch früher, nämlich im Jahr 1791, in die *Pietà de' Torchini* eingeschmolzen war. Es ist unbestreitbar, dass die Conservatorien zur Zeit ihrer Aholirung im höchsten Verfalle waren, wenigstens wagte es noch kein *laudator temporis acti*, das Gegentheil zu behaupten.

Dermal besteht diess Musikkollegium, welches seit dem Jahr 1818 in das aufgehobene Nonnenkloster *S. Sebastiano* verlegt wurde und den Namen *Real Collegio di Musica* erhielt, aus 110 Zöglingen, worunter 100 freie stipendirte Plätze, *piazze franche* genannt, und steht unter der Direktion dreier Gubernatoren, des *Duca di Noja*, des *Consigliere di Cassazione de' Rogatis*, und des *Caval. Marinelli*, von denen jeder seine antheilige Direktion führt, so dass der erste die musikalische Bildung, der zweite die litterarische und sittliche, und der dritte die ökonomische Administration ausschliessend unter Obhut hat. Die Lokaldirektion führt ein Rector (*Rettore*), der einen Vice-Rector und verschiedene Präfekte zur Seite hat. Die musikalische Direktion führt *Nicolo Zingarelli*, welcher im Jahr 1813 auf höhern Befehl den Posten an der St. Peterskirche zu Rom verlassen musste, um sich diesem neuerlichen Berufe zu widmen. Aufrichtig gesprochen, hat sich dieser gründliche Tonsetzer, dessen vortreffliche persönliche Eigenschaften übrigens ein Gefühl der Verehrung einflössen, noch kein reelles Verdienst um diess Institut erworben. Er führt daselbst ein ziemlich passives Leben, indem er sich fast ausschliessend der Lek-

türe geistlicher Bücher und der Kirche zu widmen scheint. Die einzigen Schuler, welche seinem durch Rath und That ausgezeichneten Beistande ihr glückliches Fortkommen als Tonsetzer zu verdanken haben, waren: *Manfroce*, ein hoffnungvoller Jüngling, der aber nach einigen sehr glucklichen Versuchen (*Ecuba* fur Neapel, und *Zuleima* in Rom geschrieben,) frühe starb, und *Mercadante*, welchen *Zingarelli* jedoch, wie er öfters und mit Nachdruck wiederholte, nichts weniger als der Schule entlassen hat.

Der Meister des Musik-Collegiums sind 13;

1.) Der vor kurzem mit Tod abgegangene Meister im Kontrapunkt, *Giacomo Tritto*, ist für dermal noch nicht ersetzt.

2) Der *Maestro di Partimento* (Begleitung nach den Regeln des Generalbasses) ist *Giovanni Furno*; ein sehr geschickter, thätiger Mann.

3) Der *M. di Pianoforte*, *D. Giuseppe Elia*, ein denkender Meister, obgleich ohne besonderem Talente.

4) Der Meister im Gesange: *Luigi Mosca*. Eben so gründlich als angenehm im Tonsatze, war er auch zweiter Hofkapellmeister, ist jedoch kürzlich mit Tode abgegangen, und *Crescentini* an seine Stelle getreten.

5) Der Meister im Solfeggio ist *D. Gio. Salines*.

6) 7) Die zwei Meister auf der Violine sind: *D. Domenico Carabella*, und *Ant. Ciarretella*. Schade dass beide in ihrer Lehrmetode so uneins sind!

8) *Ant. Guida* ist Meister des Violoncells.

9) *Felice Ferrazano* ist Meister der Oboe.
10) *D. Pasquale Buongiorni* für die Flöte.
11) *D. N. Rupp* für die Trompete.
12) *D. M. Moriz* für das Fagott.
13) *D. Giuseppe Ercolano* für das Waldhorn.

Diese Meister haben sämmtlich ihre Lehrmethoden nach den alten Grundsätzen der Conservatorien; ob diese jedoch bei dem so sehr vorangeschrittenen Geiste in der Kunst noch zweckmässig seyen, darüber sind schon mehrmal Fragen aufgeworfen und dahin beantwortet worden, dass wenigstens die früher eigens verschriebenen Schulen (*Études*) des Pariser *Conservatoirs* nicht im Staube modern sollten. Warum hält es keiner der Professoren — itzt *Crescentini* etwa in Ehren ausgenommen — der Mühe werth, sie zu studiren, und den Zöglingen Unterricht danach zu ertheilen?

Ausser diesen Meistern sind auch sogenannte *Maestri di belle lettere* angestellt, die für die ästhetische Bildung der Zöglinge sorgen sollten. Die Fortschritte derselben in den schönen Wissenschaften waren jedoch immer so unbedeutend, dass dieser Zweig gar keine Berücksichtigung verdient.

Die stipendirten Zöglinge sind gehalten, bis zum 22. Jahre im Collegio zu bleiben, doch können sie als *Alunni onorarj*, wenn sie sich als Lehrer der sogenannten *Scuole esterne* brauchen lassen wollen, ihrer höheren Ausbildung noch einige Zeit sich widmen.

Das zum Collegium gehörige weibliche Institut enthält 24 Mädchen, welche sowohl im Gesange,

als Pianoforte Unterricht erhalten, für welche *M. Parisi* und *Paolo Cimarosa*, Sohn des berühmten Tonsetzers, angestellt sind. Mit den Fortschritten sieht es jedoch allenthalben wenig erfreulich aus. Eine für das Gedeihen und die bessere Aufnahme des Collegiums sehr nützliche königliche Verordnung erschien im Setember 1817, welche die von diesem Institute unabhängigen Elementarschulen, *Scuole esterne* genannt, organisirte, in welche jene, die sich der Musik widmen und einen Freiplatz im Collegio erhalten wollen, nach vorhergegangenem Probe-Unterrichte, einer Prüfung sich zu unterziehen haben. Aus dieser Prüfung sollen die Talente der Aspiranten für ein oder anderes Musikfach und der Umstand hervorgehen, ob dieselben mit Nutzen im Collegio fortgebildet werden können. Die Anzahl der Schüler ist auf 100 festgesetzt, worunter 70 Knaben, und 30 Mädchen seyn können.

Wenn wir nunmehr die Leistungen des K. Musikkollegiums seit der Reorganisation, d. i. seit dem Jahre 1818, prüfen wollen, so ergeben sich daraus folgende Resultate. Hervorgegangen sind die Tonsetzer *Marfroce*, *Mercadante*, *Carlini*, welche letztore beide eigentlich Zöglinge auf der Violine waren, und erst später sich der Komposition widmeten.

Im Gesange und Pianoforte: *Luigi Birago*, der jedoch vor kurzem gestorben ist; *Paolo Cimarosa*, *Carlo Conti*, beide geschätzt und gesucht als Meister.

Als Sänger sind die bemerkenswerthen: *Luigi Lablache*, Bass, der sich aber erst später so vortheilhaft ausgebildet hat; dann die Tenore: *Rafaele Dario*, *Alessandro Basti*, *Guiseppe Cicimarra*, alle drei gründliche und geschmackvolle Sänger.

Die Zahl der auf den Instrumenten ausgebildeten Zöglinge ist ungefähr dieselbe, da sie indess keine Beziehung auf Publizität haben, übrigens aber meist nur in Neapel und zurückgezogen leben, wollen wir die namentliche Aufzählung übergehen.

Meine an Ort und Stelle gemachten vielfältigen Beobachtungen und Erfahrungen konnten mir bis jetzt keine vortheilhaften Begriffe, weder über die Verwendung der Lehrer, noch über die Ausbildung der Zöglinge beibringen. Ersteren mangelt es, wie gesagt, nicht an Kenntniss und Tüchtigkeit, wohl aber vor allem an einer genauen Controle, ohne welcher in solchen Instituten nie etwas Gutes zu Stande kommt. Es ist schon öfters bemerkt worden, wie wenig selbst die kräftigste Unterstützung über manche Lehrer vermag. Hier will es Nacheiferung, Lob, und Tadel, wo sie bingehören, kurz, warme Theilnahme der Regierung. Hier wäre eine *Societé d'émulation*, wie deren zu Paris, London, und selbst auch in Neapel für andere Fächer der schönen Künste besteben, am rechten Orte; dieses wäre vielleicht das einzige Mittel dem ferneren Verfalle Einhalt zu thun. — Der Direktor *Zingarelli*, der sein Zenith erreicht hat, und sich schon geraume Zeit gegen den Nadir bewegt, ist, wie gesagt, ein alter frie-

deliebender Mann, der keinen Funken von Energie geltend machen kann und will; er imponirt keinem Meister, und lässt Alles, gut oder schlecht, seinen Weg fortgehen. Die Gubernatoren sind, den *Cavaliere Marinelli* ausgenommen, mit heterogenen Geschäften uberhäufte Staatsmänner, die zwar übrigens Verdienst und empfehlende Vorzüge besitzen, sich jedoch beruhigen, wenn die Maschine ihren Gang fortläuft, ohne strengere Anforderungen, weder an Lehrer noch an Schüler, zu machen. Bezeigt sich ja doch das Ministerium des Innern mit den jährlichen Resultaten zufrieden; warum sollten jene Herren grössere, lästigere Anforderungen an das Institut machen? Das erwähnte Ministerium hatte in der bedrängten Epoche des letzten Jahrzehends diesem Collegio nicht den Grad von Sorgfalt gemidmet oder widmen können, welchen das Interesse desselben gefordert hätte. So wie überhaupt nirgends Leben ist, wo nicht Allgemeines und Einzelnes in einander wirken und, in dieser Wechselwirkung, sich zur Einheit gestalten, so wird auch bei solch einem Institute diese Wechselwirkung niemal entbehrt werden können. Man betrachtete (sehr fehlerhaft!) alle dergleichen wohlthätige Institute, deren Neapel freilich sehr viele besitzt, aus einem und demselben Gesichtspunkte, (der *justitia distributiva* nämlich) und vergass, dass dieses Collegium das einzige Überbleibsel jenes rühmlichen Nationaldenkmals sey, welches einst die Welt mit *Lalande* übereinstimmend ausrufen hiess: *La Musica è il trionfo de' Napolitani!*

Das Resultat der Verdienstlichkeit dieses musikalischen Instituts ist also nichts weniger als erfreulich oder rühmlich, weder für seine Obern noch für seine Lehrer. Selten hat wohl das Gefühl der getäuschten Hoffnung mein Herz mit so schmerzlicher Gewalt ergriffen, als da ich zum erstenmal das innere Wesen dieser Anstalt genauer prufte. Umsonst hat man in den öffentlichen Zeitblättern den Zustand der Halbheit durch Prahlereien gemildert, als wenn verfaultes oder wurmstichig gewordenes Holz mit Firniss übertüncht, die Fäulniss oder Verderhtheit verloren hätte! Weder im Gesange, noch in der Instrumentalmusik, leistet man im Ganzen, was Aufmerksamkeit verdienen, oder mit dem Aufwande nur entfernt in ein Verhältniss gebracht werden könnte! — Läge es im meinem Plane, tiefer in die ökomische Verwaltung und ihre vielfältigen Gebrechen einzudringen, so könnten hieraus überraschende Belege für den Beweis abgeleitet werden, dass diese Verwaltung noch weit hinter der Musikalischen zu stehen komme. Ungeachtet der erhöhten Summe, welche der Staat zur Erhaltung der Anstalt neuerlich verwilligt hat, und wovon beiläufig die Hälfte früher hinreichend war, die Zöglinge mit vortrefflicher Kost und schöner, fast luxuriöser Kleidung*) zu versehen, — ist die Kost

*) Unter der Verwaltung des *Bonnefond* (nach der Vereinigung der Conservatorien) hatten die Zöglinge 3 gute Schusseln Mittags und Abends, nebst einem zweckmässigen Fruhstücke. Hinsichtlich der Kleidung konnte der Luxus bohern Orten nicht genug bemantelt werden, welchen jener Herr einführte. Stickereien, seidene Strumpfe, Hüte *à la soufie*, des Jah-

nunmehr, sowohl in quantitaver als qualitativer Hinsicht, zu gering, ja sogar unzweckmässig, — die Kleidung ist so armselig und schlecht, als man sie nur in den Armenspitälern antreffen kann. Gleich aus dem Reiche der Schatten emigrirten Leichen schleichen die philharmonischen Nachwüchse in dem öden weiten Gebäude herum, und machen auf die besuchenden Fremden den Eindruck des Mitleids; ein Gefühl, das hei einem solchen, gewiss hinlänglich dotirten, königlichen Institute, wahrhaftig nicht statt finden sollte.

All' talents! — sucht mit den vorhandenen Mitteln das Grösstmöglichste zu erreichen! — war der Grundsatz des Foxischen Ministeriums. *All' talents!* schrie man im Parlamente, wenn es sich um Staatsaufwand handelte. Dieser Grundsatz sollte der Direktion dieses Institutes vor Augen und Gemüth schweben; dann würde sicher Besseres erzielt werden.

Wenn ich diese, am Borne der Wahrheit geschöpften Erfahrungen, zur Erleichterung meines Herzens unumwunden mittheile, so möge man mir ja nicht Animosität vorwerfen; ich habe meine Behauptungen mit überführenden Belegen unterstützt. Schwiegen auch meine Klagen, so würden bald die hie und da immer lauter werdenden Seufzer die Richtigkeit des Gesagten bewähren. Dieses Institut sollte gleich den älteren die Erhaltung des guten Geschmacks, der Belebung des Kunstsinnes

res zwei neue Kleider für jeden Zögling: und Alles wurde aus der damals sehr mässigen Dotation bestritten! *A. d. Vf.*

und Erweckung des Schönheitsgefühles zur Aufgabe machen; aber es misskennt seine Lage, regelt und ordnet sich nicht, und bleibt in den Anstalten und nothwendigen Bedingungen seiner Erhaltung zurück. Es scheint jetzt in derselben Lage sich zu befinden, in welcher die letzten Conservatorien zur Zeit ihrer Auflösung standen. Wenn nicht kräftige Hilfe geschafft wird, so dürfte es vielleicht bald um seine Existenz geschehen seyn!

Möchten doch die Vorsteher dieses Kollegiums das, noch vor mehren Jahren in der *Hassiana* an ganz Italien gesprochene, eindringliche Wort über den heutigen Zustand des hierländigen Musikwesens, beherzigen, und sich bestimmen, mit aller Gewissenhaftigkeit das Ziel zu verfolgen, welchem ihre ruhmgekrönten Vorfahren so verdienstlich und unablässig nachgestrebt haben! Mir ist als müsse es die ganze Welt vernehmen, was in jener Stelle hierüber ausgerufen wird: *Italia! madre e maestra de' cantanti e de' Suonatori dell' Universo! Voi Italiani, à cui pur si deve la gloria, di aver col vostro ingegno raddrizzata la Musica lasciata dà barbari nelle irruzioni! In quale stato oggi non vi trovate, per esservi allontanati dalle orme de' vostri maggiori, e per aver voluto seguire il capriccio! Quali mirabili affetti non segnitereste a produrre, se venissero studiati e presi per modello i vostri grandi Maestri!*

Ich will nunmehr versuchen, von den vorzüglichsten zu Neapel lebenden musikalischen

f.) *Künstlern und Professoren*

physiognomische Fragmente zu zeichnen, da eine meiner Hauptbestrebungen meines dortigen Aufenthaltes, das persönliche Bekanntwerden mit den interessanten Individuen und ihren Eigenschaften, über meine Erwartung gelungen ist. Hierüber im Allgemeinen Folgendes:

Die Musikmeister vegetiren hier nur, und scheinen in demselben Grade zurückzusinken, als ihre ausländischen Kollegen sich vorwärts bilden. Allein diess ist nur den Wenigen nicht unbekannt, welche von den Leistungen fremder Länder Notiz nehmen können. Der grösste Theil von ihnen lebt, im Zustande der Halbheit, selbstgenügsam dahin; keine, auch die wohlmeinendste Belehrung, vermag über Laune, Gewohnheit und Bequemlichkeit die Oberherrschaft zu erlangen. Es lässt sich begreifen, dass die besser Unterrichteten, wenn sie ihr Gewissen fragen, eine heimliche Furcht verspüren, und sich nicht an den Gedanken gewöhnen können, dass Italien den Szepter der Tonkunst abgegeben; sie wissen und haben erfahren, was für gigantische Fortschritte Deutsche und Franzosen seit einigen Jahrzehenden in der Musik gemacht haben, und noch immer an den Tag legen; doch gesteht man sich's, und profitirt davon nur heimlich, und macht höchstens ein mündliches Kompliment an den Fremden, wenn der unausweichliche Fall dazu sich ereignen sollte. Wer kann sich enthalten, Neapel strenger zu beurtheilen, der bedenkt, was dieses Land für die Tonkunst gewesen, und was es heutzutage seyn könnte.

Nun zur Revue.

Die Hofkompenisten Neapels sind:

1. *Niccolò Zingarelli*, aus dem früheren Theile des Berichtes bekannt.

2. *Giacomo Tritto*; *)

3. *Giacomo Rossini*. **) Wie soll ich diesen Tonsetzer noch ferner beschreiben? Sind nicht Viele Tausend Urtheile über seine Werke, alle Gattungen von Lob und Tadel, Verwünschung und Vergötterung seiner Person, bis zur Unzahl ausgesprochen worden? Als ich jüngst einem geistreichen Franzosen, der beständig mit und um *Rossini* lebte, um seine Meinung über *Rossini's* jetzige Lebensweise, insbesondere zu Paris, fragte, antwortete mir derselbe: *Rossini à beaucoup d'esprit, bien plus de memoire, doué par la nature d'une rare fantaisie, qu'il à gaté en se rendant paresseux, fainéant, sans parole, ne travaillant plus que pour de l'argent*; und ich habe jedes Wort durch die Erfahrung bestättigt gefunden.

4. *Luigi Mosca* ist oben, bei Gelegenheit der Würdigung der Kirchenmusik, erwähnt worden; er hat sich, was die Oper anlangt, von der Schnelligkeit der Zeit überflügeln lassen. Nunmehr ist er gestorben.

*) Nunmehr heimgegangen ins bessere Leben. *A. d. Vf.*

**) Man hat diesen Tonsetzer als neuesten Epochenmann hier nicht übergehen zu sollen geglaubt, weil erstlich die meisten der vorangeführten Beobachtungen noch in seine Periode gehoren, dann weil die letzten Ergebnisse in der Musik zu Neapel allgemein als Resultate seines dortigen Wirkens und Treibens angesehen werden können. *A. d. Vf.*

5. *Pietro Raimondi*, ein Sizilianer, der ziemlich lange in Neapel ansässig ist, hat seit einigen Jahren Opern und Ballets, obgleich meistens ohne Glück, geschrieben. Er besitzt jedoch achtungswerthe Kenntnisse im strengen Satze, wovon ich Beweise habe, und steckt manches Vorzügliche in seine Opern. Nur Phantasie ist ihm fremd; und Phantasie ist es doch, wodurch alle Künste, besonders die dramatische, bedingt sind.

6. *Giacomo Cordella*, ein Schüler *Paesiello's*, hat in Allem 10 Opern und 3 Farcen, und nicht ohne Erfolg, geschrieben. Am glücklichsten scheint er sich im Buffo-Style zu bewegen, wie seine letzte, im J. 1825 für das *T. Canobiano* zu Mailand geschriebene Oper: *Gl. Avventurieri*, die ihm Ehre und ein sehr vortheilhaftes Engagement für Barcellona verschaffte, dargethan hat. Seine Oper: *Lo Sposo di Provvincia*, welche er für das *T. Argentina* in Rom i. J. 1821 schrieb, hatte dort eine vorzügliche Aufnahme gefunden. Er besitzt die Gewandtheit, gegebene Ideen, mitunter auch eigene, gut an einander zu reiben und populär zu machen.

7. *Silvestro Palma* hat mehre Opern, besonders komische, mit Glück geschrieben; er hat Talent, aber die ekklen Kunstliebeleien, die faden Modethorheiten!! — *Quousque tandem!*

8. *Luigi Capotorti* möchte als Kontrapunktist aus *Durante's* Schule gelten; seine Werke indess beweisen das nicht. Seine Kenntnisse gehören unter die *traits d'antichambre*, und wollen durchaus nichts bedeuten.

9. *Giuseppe Dedonatis* ist ein braver Kontrapunktist, und einer der wenigen Organisten, die sich auf den fugirten Styl verstehen.

10. *Francesco Lanza*, ein durch Reisen und Welt veredelter Virtuose und Meister für das Pianoforte. Er hat seinen Ruf in Frankreich, England und Italien durch verschiedene dort herausgegebene Werke sehr vortheilhaft gegründet, und ist in Neapel ohne Zweifel der erste Klaviermeister.

11. *Carlo Assenzio*, ein Spanier, hat Geist, ist aber ein besserer Tonsetzer, als Klavierspieler und Meister.

12. *Paolo Cimarosa*, ein guter Spieler und Meister, zwar nicht Erbe des Geistes seines Vetters, hat aber doch vieles Talent für den Gesang, und eine geläuterte Unterrichtsmethode.

13. Unter den erwähnungswerthen Klaviermeistern ist *Giuseppe Parisi*, der früher mit Lob erwähnte Hoforganist, der verdienstlichste; auf die übrigen Meister alle passt Schillers Spruch:

Einzelne wenige zählen, die übrigen alle sind blinde Nieten, ihr leeres Gewicht büllet die Treffer nur ein.

14. *Ruggi*, ein guter Kontrapunktist und Singmeister, hat originelle, charakteristische *Canzoncine Napolitane* geschrieben, die im Auslande eine Art von Zelebrität erhalten haben.

15. *Consalvi* ist ein fester Sänger und ziemlich anerkannter Gesangsmeister, hat ein eigenes Repertoir von Gesangsverzierungen, die er, wenn's zum Aufzug kommt, wie die falschen Locken aus der Frisirschachtel hervorkramt. Schade dass er nicht reicher an Erfindung ist.

16. *De Sanctis* hat als Kontrapunktist und Gesangsmeister vortheilhaften Ruf.

17. *Giuseppe Festa*, Orchesterdirektor zu *S. Carlo* und in der Königl. Hofkapelle; er ist eben so geschickt in der Direktion als er bei den Theater-Intriguen thätig ist. Der deutsche Tonsetzer *Nisle* könnte ihm eine Spolienklage anhängen, da *Festa* dessen Quartette unter seinen Namen bei *Girard* in Neapel gestochen herausgegeben hat.

18. *Onorio de Vito* 18. *Ant. Giaretelli*	brave Violinspieler und Orchesterdirektoren.
20. *N. Zeffirini* 21. *N. Fenzi* 22. *Ant. Guida* 23. *Carlo* *Lovere* 24. *Pietro* *Lovere*	die besten Violoncellspieler, doch ist *Fenzi* dermalen auf Reisen, so dass *Guida* nunmehr der vorzüglichste ist.
25. *Vincenzo Marra* 26. *D. Vecchini* 27. *D. Zoboli*	die besten Kontrabassspieler; der erste ist als solcher wirklich berühmt.

28. *Gius. Calegari*, erster Waldhornbläser in *S. Carlo*.

29. *Giuseppe Ercolani*, der vorzüglichste Waldhornbläser in Neapel; komponirt Harmoniestücke für das Neapolitanische Militair, nicht ohne Erfolg.

30. *Michael Rupp* 31. *Andrea* *Sebastiani* 32. *Ferd.* *Sebastiani* 33. *D. Buonuomo*	alle 4 sehr gute Klarinettisten; erster ist in *S. Carlo* u. im königl. Musik-Collegium angestellt.
34. *D. Albani* 35. *N. Giuliani* 36. *D. Terrazani*	die 3 vorzüglichsten Oboebläser; doch steht der dritte merklich hinter beiden ersten.

37. *Giosuè Fiore*, der erste Flötenspieler in *S. Carlo* so wie in der Hofkapelle.

38. *Scherer*, ein Deutscher, ist ein vorzüglicher Flötenspieler, und nicht unbedeutend in der Komposition.

39. *Pasquale Buongiorno* gilt hier als ein vorzüglicher Flötenspieler und kennt die Musik sehr genau. Seine Hauptforce hat er indess auf dem *Piccolo*, womit er, sowohl in als ausser dem Theater, oft die langmüthigste Geduld der Zuhörer erschöpft.

Ich will nunmehr versuchen, den vorzüglichsten

g.) *Dilettanten Neapels*,

nach deren verschiedenen Kategorien, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen:

Unter den Tonsetzern verdient der sehr schätzenswerthe *Cavaliere Corigliano de Rignano* den ersten Platz. Verschiedene seiner Kompositionen von Werth, besonders Arietten, sind sowohl in Paris und Florenz, als in Rom und Neapel gestochen, und ist vor mehren Jahren auch die Herausgabe seiner besten Sachen, unter dem Titel: *Lira sentimentale*, bei *Girard* in Neapel veranstaltet worden.

Carlo Saccente hat vor einigen Jahren die Oper: *Aganodocca*, aber mit wenig Erfolg, geschrieben. Eben so

Marcello Perrino, vormals Rektor des musikalischen Collegiums, ein braver musikalischer Theoretiker, hat ausser mehren nicht werthlosen Bro-

chüren über musikalische Gegenstände, ein Werkchen: *Osservazioni sul Canto, Napoli* 1810, herausgegeben, welches selbst von *Zingarelli* sehr in Ehren gehalten wird. Ich finde es als einen gehaltvollen, hie und da mit eigenen Ansichten und Erfahrungen bereicherten Auszug des Merinischen Werkes zu erklären. Was er jedoch im praktischen Fache geleistet, ist nirgends gelungen.

Abbate *Giulio Visconti*, und *Filippo d'Abbadesse* werden, der erste als geschmackvoller Arietten-, der andere als gründlicher Kirchen-Komponist, gerühmt.

Der erste und vorzüglichste unter allen Dilettanten Neapels aber ist der 88jährige *D. Giuseppe Sigismondo*, Archivar des Musik-Collegiums und Schüler *Porpora's*, auch Freund und Zeitgenosse *Piccinnis*, *Sacchini's*, *Jomelli's* (vor allen), *Cimarosa's* und *Paesiello's*. Die mühsamsten musikalischen Studien, verbunden mit einem Jahrhunderte von Erfahrungen, haben diesen Mann so ausgezeitiget, dass er im gesammten Fache der theoretischen und praktischen Tonkunst sowohl, als in der Litteratur desselben, ein Schacht des Wissens genannt werden kann. Er hat ein überaus reiches, aber seit vielen Jahren ganz verwahrlostes Archiv, das nach seinem Tode wahrscheinlich nach dem Gewichte wird veräussert werden. Das Hauptverdienst dieses alten Gelehrten, welchem ich die Erweiterung und Berichtigung meiner Studien und Erfahrungen über die Musikgeschichte dieses Landes grossentheils verdanke, besteht vorzüglich darin, dass er seinen Schülern

und Anhängern die Meisterstücke früherer Jahrhunderte ins Licht zu setzen sich bemühte.

Unter den Klavierspielern dürfte der *Cavaliere Galeota* hierlandes Niemanden zum Rival haben. *Giuseppe Galluro*, *Micheron*, *Marchesino Sterlich*, *Cav. della Valle* und *Cav. Puoti* sind übrigens die Vorzüglichsten unter den Männern. Die ersten beide haben auch Klavierkompositionen herausgegeben, die nicht ohne Werth sind. Unter den Damen verdienen: *S^a. Liberatori*, *Signorina Teresa de Fortis*, *S^a. Andreatini* die ersten Plätze. Ich habe *Steibelt*, *Dussek*, *Field* und sogar *Ries* und *Onslow* von denselben mit Fertigkeit und ziemlichem Geschmack vortragen gehört. Die Damen *Landolfi*, *Corcione*, *Carlotta Hestermann*, und *Baron. della Posta* werden als fertige Partiturspielerinnen gerühmt. Ich hatte nicht die Ehre, ihre persönliche Bekanntschaft zu machen.

An guten, mitunter vortrefflichen Sängerinnen ist Neapel reich; ich könnte ein ermüdendes Namensverzeichnis aller derjenigen hierhersetzen, die ich blos im Laufe eines halben Jahres dort gehört habe. Indess genüge in Kürze Nachstehendes: Die drei Schwestern *S^e. Pignalverd*, worunter die verheurathete und Aelteste eine Schülerin des obgenannten *S^r. Sigismondo* ist, zeichnen sich durch sehr solide musikalische Bildung und schöne Stimme aus. *S^a. Panzini* ist bei Gelegenheit der Würdigung der zwei *Stabat mater* von *Zingarelli* erwähnt worden; die beiden Schwestern *Catalani* — vorzüglich *S^a. Louisa* — haben grossen Stimm-

kommen lässt, haben ihn von den unglaublich schnellen Vorschritten derselben immer zur rechten Zeit unterrichtet, und ihm überraschende Vortheile über alle etwaigen Rivale seiner Profession zugesichert, obgleich nicht zu läugnen steht, dass *De Meglio* in der Folge gewöhnlich von diesen Vortheilen zu gewinnen weis. Indess erreicht letzter seinen Vorgänger immer erst nach geraumer Zeit, und bis dahin haben die erfinderischen Wiener Fabrikanten ihren Neapolitaner Gewerbgenossen wieder von andern Kunstvortheilen in Kenntnis gesetzt. Von eigener Erfindung ist jedoch weder bei dem einen, noch bei dem andern irgend eine Spur zu finden; sie sind beide Eklektiker, die gelernt haben, das Gute der Ultramontanisten herauszubeben und ihrem Publikum zum Genusse zu bereiten.

Molitors Instrumente aus dem letzten Jahrzehend sind solid und dauerhaft; sie haben, wenn sie länger gespielt werden, (anfangs sind sie mehr als hart anzufühlen) einen runden, vollen Ton, der sich vorzugsweise für das gebundene Spiel eignet, und halten, wie ich aus eigener Erfahrung bestättigen kann, die Stimmung vortrefflich. Die Veränderungen, welche die Manie der neuesten Zeit bis zur Karikatur zu steigern gewusst hat, die wesentlichen nämlich, sind von Effekt, die unwesentlichen unter der Mittelmässigkeit. Was übrigens die äussere Eleganz anlangt, darin scheint *Molitor* den Wienern es noch zuvorthun zu wollen, obgleich dies fasst unmöglich ist. *Molitor* wird, nach dem Tode *Gustard's* (eines sehr

verdienstlichen Preussen), als der erste Klavier-Fabrikant in Neapel betrachtet. Er ist aus Trier gebürtig, und seit 30 Jahren zu Neapel ansässig, wohnhaft in der *Strada solita*, *magno Cavallo*. *De Meglio* hat bei vielen der Eingebornen desshalb den Vorzug, weil der Mechanism seiner Instrumente sich gleich anfangs zum brillanten Vortrag mehr eignet, indem, nächst den übrigen guten Eigenschaften, der Ton auch bei neuen sangbarer klingt und keinen solchen Kraftaufwand erfordert, als jener des *Molitor*. Seine Instrumente sind indess nicht vorzüglich dauerhaft, und halten nicht besonders die Stimmung. Ich will jedoch damit den Gehalt dieser Instrumente nicht zu sehr herabwürdigen; aber insoferne als, wie gesagt, ein *Clementi*, *Cramer*, *Hummel* ein Pianoforte *Molitors*; ein *Ries*, *Moscheles*, *Lanza* ein Instrument des *De Meglio* zum Vortrage ihrer Konzertstücke wählen würden, in so weit glaube ich den Werth und das Verhältnis dieser beiden Künstler gegen einander ohne alle Partialität angeben zu können. *De Meglio* wohnt in der *Strada S. Catterina di Sienna*.

Diesen zunächst steht *Hedrig*, ein Ungar. Er stand als Gesell bei *Molitor*, welcher ihn als den zweiten Meister in Neapel gelten lässt. Ich habe, sowohl in seiner Werkstätte, als in verschiedenen Privathäusern, Instrumente dieses Meisters angetroffen, die wirklich, sowohl wegen der Qualität des Tons, als wegen verschiedener mechanischer Vorzüge, alle Aufmerksamkeit verdienen. Sie sind auf Effekt berechnet, und schei-

nen mir gleichsam die Vorzüge der Instrumente jener vorhergenannten Meister, wiewohl in schwächerer Potenz, in sich zu vereinigen; jedenfalls verdienen sie den dritten Platz unter den Fabrikaten Neapels. *Hedrig* hat seine Werkstätte in der *Contrada larga, Monte Calvario*; er ist dermalen auf Reisen in Deutschland, und hat indessen seinen Bruder zur Geschäftsleitung substituirt.

Ein anderer nicht zu übergehender Meister ist *Romano*, ein zweiter Schüler des *Molitor*. Er arbeitet aber ohne Gesellen, sein Absatz ist daher beschränkt, so wie sein Name noch etwas obskur; er wohnt in der *Contr. S. Liborio alla Carità*.

Man hat mir ferner einen gewissen *De Paolo*, (einen Palermitaner) *Ulrich*, *Giosuè*, *Ant. Sussito* als Klaviermacher genannt. Ich fand jedoch bei dem ersten blos Meubles, Spiegel, und einige zu Orgel-Reparaturen nöthige Werkzeuge und Utensilien; erkannte in dem zweiten ebenfalls einen Meublesmacher (Ebenisten), aber zugleich auch einen Pfuscher, der wohlfeile Instrumente von Wien kommen lässt, daran schnitzelt und pinselt, und die sogestalte Waare als eigene verkauft. *Festa* aus Capua ist unbedeutend, und *Sussito* vor Kurzem zu Grunde gegangen.

Im Ganzen mögen bei 18 Meister in Neapel befindlich seyn; indess sind alle, die erstgenannten ausgenommen, von geringem Kaliber, und verdienen nicht einmal Erwähnung. Die Neapolitaner stehen also unseren Deutschen weit nach, so wie sich ihr Absatz selten über die Grenzen des Königreiches beider Sizilien erstreckt.

Der einzige hier existirende, als mittelmässig geschilderte **Orgelbauer**, bekannt unter dem Namen *Don Francesco*, erregte mein Interesse nicht, um dessen persönliche Bekanntschaft zu machen. Er soll indess vollauf zu thun haben.

Unter den **Violinmachern** sind die 3 *Gagliani: Nicola*, (in der *Calata dell' Ospidaletto*) *Antonio*, (*Sedile di Porto*) und *Giovanni*, (*Fontana Medina*) nächst *Rafaele Trappani* (*Strada S. Arniello*) die besten. Diese Instrumente haben jedoch keine bemerkbaren Vorzüge in irgend einer Hinsicht, und gleichen sich auch an Gestalt wie ein Ei dem andern. Meister *Trappani* ist ein geschickter Mechaniker, der eher gegenwärtig seine ganze Aufmerksamkeit auf die Vervollkommnung eines erfundenen *Mobile perpetuum* gerichtet hat.

Unter den wenigen **Guitarrefabrikanten** zeichnen sich die beiden *Gennaro* aus. Der bessere unter ihnen ist der, welcher in der *Strada S. Giacomo* Nr. 42. seine Werkstätte hat. Ich begab mich öfters zu ihm, um den Gehalt seiner Instrumente zu prüfen; aber niemal fand ich nur ein einziges vollkommen fertig, indem, wie er sagt, nur auf Bestellung gearbeitet wird. Ich ersuchte sodann den Meister, er wolle mir nach und nach einige fertige in meine Wohnung bringen lassen, worin er denn meinem Wunsche willfahrte. Unter 6 Instrumenten, die mir solchergestalt zu Gesichte kamen, fand sich indess' nicht Eines, welches den altakkreditirten Ruf der Neapolitaner Guitarren gerechtfertiget hätte. — *Gaetano*

Vinacci ist ein Meister subalterner Klasse, die übrigen stehen sämmtlich unter der Mittelmässigkeit.

Unter den Blasinstrumentenmachern hat den ersten Ruf *Cristoforo Custodi (Contrada S. Catterina in Chiaja.)* Sämmtliche Blasinstrumente, besonders Fagotte, sind hier von vorzüglicher Güte, und werden selbst von den hierlandes stationirten östreichischen Regimentern gesucht. *Custodi's* Flöten und Clarinette stehen aber jenen des *Panormo (Strada S. Bartolomeo)* nach, welcher Meister als der vorzüglichste in Neapel gerühmt wird. — Unter den wenigen übrigen derlei Fabrikanten verdient *Andrea Windbocher (a' banchi nuovi a S. Chiara)* wegen seiner sonoren Flöten und Piccolo's Erwähnung.

Zum Schlusse muss ich noch des einzigen hier ansässigen Harfenmachers (eines Schweizers) erwähnen, welcher, da dies Instrument hier fast gar nicht kultivirt ist, sich eben nicht im Wohlstande befindet.

Endlich, nachdem Alles, was nach meiner Ueberzeugung zur Erörterung geeignet ist, im genauesten Detail untersucht und besprochen, und sonach der Musikstand Neapels, wie er vorliegt, nach allen seinen Beziehungen ersichtlich gemacht worden ist, will ich noch den Manen der

abgeschiedenen grossen Tonsetzer

dieser Schule ein kleines Opfer damit bringen, dass ich ihrer namentlich, mit Hinzufügung der richtigen, auf genauer Erhebung beruhenden Geburts-

und Sterbejahre, Erwähnung thue, welcher Beitrag als Ergänzung und Berichtigung der betreffenden Tonkünstler-Lexica dienen mag.

Ich beginne mit dem Gründer der Neapler Schule:

Alessandro Scarlatti, geb. zu Trappani (in Sizilien) i. J. 1659, gest. zu Neapel i. J. 1725.*)

Leonardo Vinci, geb. in Calabrien um 1690, gest. i. J. 1732.

G. B. Pergolesi, geb. zu Pergola (in den Abruzzen) 1702, gest. zu Pozzuoli 1736.**)

Leonardo Leo, geb. zu S. Vito (Provinz Lecce) 1694, gest. 1744 zu Neapel.

Francesco Feo, geb. zu Neapel 1699, gest. daselbst 1752.

Francesco Durante, geb. zu Neapel 1699, gest. daselbst 1756.

Nicola Porpora, geb. zu Neapel 1680, gest. daselbst 1767.

*) Ich habe daselbst seine Grabstätte gesucht, und dieselbe, nebst jener des *Cafaro*, in der Kirche *de' Padri Carmelitani di Monte Santo* ausserhalb der *Porta Medina*, gefunden. Dort, in der Kapelle der h. Cäcilia, deren Bild, indem sie von Engeln umgeben die Orgel spielt, über einem Altar aufgestellt ist, befindet sich das Denkmal *Scarlatti's*, mit der Aufschrift:


Heic. situs est
Eques Alexander Scarlattus
Vir. moderatione beneficentia pietate
Insignis
Musices. Instaurator. maximus
Qui solidis Veterum numeris
Nova ac mira. suavitate. mollitie
Antiquitati gloriam. posteritati imitandi.
Spem ademit
Optimatibus. regibusque apprime carus
Tandem annos natus LXVI exstinct.
Summo cum Italiae dolore
IX. Kal. Novembris CIƆIƆCCXXV
Mors flecti nescia.

**) Ich habe, ungeachtet vieler Nachforschungen in den Sterberegistern der dortigen Domkirche, wo P. unterm 14. März 1736 beigesetzt worden seyn soll, seinen Namen nicht auffinden können.

Egidio Duni, geb. zu Matera (Provinz Basilicate) 1709, gest. 1775.

Franc. Majo, geb. zu Neapel 1647, gest. das. 1774.

Nicola Jomelli, geb. zu Aversa 1714, gest. zu Neapel 1774.

Tommaso Traetta, geb. zu Neapel 1725, gest. daselbst 1779.

Pasquale Cafaro, geb. zu S. Pietro in Galatina (Provinz Lecce) 1708, gest. zu Neapel 1787.*)

Ant. Sacchini, geb. zu Neapel 1735, gest. 1786 **)

Nicola Sola, geb. zu Benevento 1725, gest. zu Neapel 1800.

Nicolo Piccinni, geb. zu Bari 1728, gest. zu Passy in Frankreich 1800. ***)

Dom. Cimarosa, geb. zu Aversa 1749, gest. zu Venedig 1800.

Giov. Paesiello, geb. zu Taranto 1741, gest. zu Neapel 1816; wo ihm dessen Schwestern ein Denkmal setzen liessen.

---

*) Die Grabstätte *Cafaro's* liegt in derselben Kapelle der h. Cäcilia, der Karmeliterkirche, wo *Scarlatti's* Denkmal befindlich, und führt folgende Inschrift:

D O M
Divaeque Caeciliae Tutelari Suae
Diu Dirutum Altare, Sacellumque
Musicorum. Chorus Aulae Regn Polleti
Sibi Proprium
Auctore. Paschale. Caphoro.
Regiarum Majestatum Magistro
Et Primo Ejusdem Aulae Corago
Aere Collat Exornarunt.
Anno MDCCLXXXVII
Curantibus Petro Antonucci Hieronymo
De Donato. Et Joachimo Sabbatino
Annuis Praefectis

**) Die Büste dieses Tonsetzers steht im Pantheon zu Paris, mit dem Epigraph:

Antonio Sacchini Domo Neapoli
Quem in faciendis Musicis. Modis
Praesertim ad Harmonium Scenam.
Italia Germania Anglia Gallia.
Praesentem admirata fuit.
Mortuum lugent
Anton Bart Deflebus Dauerro
Amico Optimo qui. Vixit. an LI
Decessit. Lugduni Parisiorum,
An MDCCLXXXVI

***) Dieser berühmte Tonsetzer hat in diesem Orte seine

Nicola Zingarelli, geb. zu Neapel 1752, lebt noch.

Majorum gloria posteris quasi lumen est.

Wer ihre Werke kennt, oder sie am rechten Orte ausführen gehört hat, und im Stande ist, sich dieselben vor seine Seele zu führen, der muss in diesem Augenblicke selbst gross werden. Die edle Rührung, welche sie erzeugen, hinterlässt der Seele einen eigenen Adel. Das muss auch derjenige gestehen, der solche Kunstschätze, wenn auch nur zum Vergnügen, gesammelt hat. Denn diese Werke entwickeln und beleben nicht blos die Kunstanlage, den Schönheitssinn der Menschen, sondern, was weit höher steht, sie steigern seine gesammte innere Seelenkraft. Solche mit Gewissenhaftigkeit und Würde angewendete Musik ist für Sinn und Seele, für Leben und Liebe, für Tugend und Gottseligkeit das kräftigste Bildungsmittel, welches im Gebiete der schönen Künste aufgefunden werden kann.

Aber eine merkwürdige Erscheinung bleibt es, dass eben diese grossen Männer der Neapler Schule, ähnlich den Klassikern der italischen Malerschulen, in einem sehr gedrängten Zeitraume lebten, und kurz auf einander folgten. So wie ein Schriftsteller einst bemerkte, dass ein einziger Mann hätte Zeitgenosse aller grossen Maler Italiens seyn können, wenn er im Jahre 1477, (Titians Geburtsjahre) geboren wäre, — so kann man bei den musikalischen Klassikern dieser Schule Ähnliches behaupten, da die Natur in einem Zeitraume von 60 Jahren die grössten Tonsetzer da-

Grabstätte, auf welcher ein schwarzer Marmor mit folgender Inschrift befindlich ist:

Ici repose
Nicola Piccinni
Maître de Chapelle Napolitain
célèbre en Italie,
en France,
en Europe
Cher aux Arts, et à l'Amitié
né à Bari dans l'Etat de Naples
en 1728
mort à Passy le 17 Floréal

selbst hervorgebracht hat. Setzen wir z. B. das Geburtsjahr des *A* auf 1710 (beiläufig das des *Egidio Duni*, der 1709 zur Welt kam,) so hätte *A* mit dem Nestor der klassischen Komponisten Neapels, *Al. Scarlatti*, noch 15 Jahre, mit *L. Vinci* 23, mit *Pergolesi* 25, mit *L. Leo* 35, mit *Porpora, Durante, Majo Francesco* (dem Vater) *Duni* über 40 Jahre, und mit andern grossen Tonsetzern, als: *Jomelli, Piccinni, Sacchini, Traetta, Cafaro, Majo Gius.* (dem Sohne) noch geraumere Zeit leben können, ja er hätte sogar noch *Cimarosa, Paesiello, Zingarelli* persönlich kennen gelernt.

Welche erhebende Idee, Zeitgenosse **solcher** Männer gewesen zu seyn!

F. S. Kandler.

Nachschrift.

Als Zugabe zu der vorstehenden umfassenden Darstellung des gesammten Musikwesens im neapolitanischen Staate, theilen wir auf der Rückseite des nebenstehenden Notenblattes, die berühmte Neapolitanische **Tarantelmelodie** mit, wie sie uns von einem eben von dort zurückkehrenden trefflichen Künstler überliefert worden ist. — Das in derselben mehrmal vorkommende an die sogenannte Phrygische Tonart erinnernde, jedenfalls wunderlich charakteristische $\bar{E}$ wird hier, eben so wenig als, in dem vorstehenden Volksliede **la Monacella**, das ähnliche $\bar{e}$ der Aufmerksamkeit der Liebhaber solcher Dinge entgehen.

Die Red.

E na-ta miezo ma re michel em-

u - na Scara la u - na Sca ro - - la

ĕ figlia	È mpietto porta na	Pe la morì l'amante
(bis)	Michelemma (bis)	Michelemma (bis)
ro	Stella diana	A doje, a doje

quin-ne-ce an-ne non So brut ta e so fi

ro mia des-tin ti ranno e cru do

esciuno



E. F. F. CHLADNI,

der Philosophie und beider Rechte Doctor, Mitglied und Correspondent mehrer Akademieen der Wissenschaften und anderer gelehrten Gesellschaften.



So eben verkünden öffentliche Blätter den am 4. April 1827 erfolgten Tod unsers Chladni.

Wir können dem herrlichen Manne kein schöneres und Seiner würdigeres Ehrendenkmal setzen, als indem wir, statt eines gewöhnlichen Nekrologs, nachstehend seine Selbstbiographie, welche er, (wie wir schon im April 1826, *Cäcil.* Heft 7, S. 201, erwähnten,) bereits im Jahre 1824 an uns eingesendet hatte und deren Abdruck bisher noch immer durch Umstände verzögert worden war, grade jetzt öffentlich ausstellen.

Der Lorbeer seines Namens wird grünen in fernsten Zeiten.

Die Redaction der Zeitschrift Cäcilia.

Chladni's Selbstbiographie.

Geboren bin ich zu Wittenberg in Sachsen am 30. November 1756. Mein Vater, Ernst Martin Chladni, oder, wie er sich nannte, Chladenius*), Hofrath und Direktor der Juristenfakultät bey der damaligen Universität zu Wittenberg, ein wegen seiner Redlichkeit, Geschicklichkeit und Thätigkeit sehr geachteter Mann, hat mich, als einzigen Sohn, zwar immer sehr freundlich behandelt, und mir von geschickten Lehrern im Hause

*) Er und sein Vater, Professor der Theologie zu Wittenberg, hatten ihrem ursprünglichen Namen, den damaligen Sitten gemäss, eine lateinische Endung gegeben. Meine Voreltern, die Chladni hiessen, waren so wie auch einige von meinen Voreltern mütterlicher Seite, ungefähr um das Jahr 1676 wegen des Protestantismus aus Ungern vertrieben worden. Anm. d. Vf.

guten Unterricht geben lassen; ich ward aber, wiewohl in guter Absicht, immer in einer solchen Beschränkung gehalten, wie sie wohl schwerlich, bey den jetzigen Begriffen von Erziehung, gegenwärtig in irgend einem Hause Statt finden wird, so dass ich selten aus dem Hause und an die freye Luft kam, und mit andern jungen Leuten meines Alters gar keinen Umgang haben konnte. Schon damals fühlte ich, dass diese Beschränkung nicht nöthig war, und nicht für mich passte, da ich keine Neigung zu Unordnungen oder zur Unthätigkeit hatte; es ward auch dadurch ganz das Entgegengesetzte bewirkt, nämlich desto mehr Neigung zu einer Unabhängigkeit, bey welcher ich meine Verhältnisse und Beschäftigungen selbst bestimmen konnte. Ich hatte auch mehrmals die Idee, davon zu laufen, um dereinst, als Arzt, Kaufmann oder Schiffer, fremde Weltgegenden zu sehen. Meine Lieblingsbeschäftigung war, von der frühesten Zeit an, Naturkunde, und besondere Erd- und Himmelskunde. Zur Tonkunst hatte ich auch grosse Lust; es ward mir aber erst etwa im 19ten Jahre verstattet, Etwas davon zu lernen, weil man glaubte, dass ich dadurch von andern Beschäftigungen möchte zu sehr abgehalten werden. Im 14ten Jahre ward ich auf der Landschule zu Grimma der besondern Aufsicht des Rector Mucke übergeben, wo ich zwar guten Unterricht genoss, aber, wiewohl auch in guter Absicht, fast noch beschränkter gehalten ward, als vorher im väterlichen Hause, so dass, wenn Andere ihre Jugendjahre für den besten Zeitraum ihres Lebens halten, und sich späterhin immer mit Wohlgefallen deran erinnern, dieses bey mir schlechterdings nicht Statt findet.

Hierauf ward ich, ganz gegen meine Neigung, genöthigt, in Wittenberg Rechtswissenschaft zu studiren, weil mein Vater glaubte, dadurch mich am glücklichsten machen zu können. Auch in dieser Zeit war ich immer unter genauerer Aufsicht, als vielleicht irgend einer von den dort Studirenden. Endlich brachte ich es dahin, dass mir vergönnt ward, in Leipzig zu studiren, wo ich ganz mir selbst überlassen war, aber meine Freyheit auf keine Weise gemisbraucht habe. Wehrend der Zeit meiner Studien in Wittenberg und Leipzig erhielt ich erst Erlaubniss und Gelegenheit, etwas Klavierspielen nebst den ersten Anfangsgründen der Musik zu lernen, und suchte hernach durch Nachlesen mancher Schriften von Marpurg und Andern mir mehrere Kenntnisse in diesem Fache zu erwerben. In Leipzig ward ich, nach den gehörigen Prüfungen, erst Doctor der Philosophie, und dann Doctor der Rechte, und es schien meine Bestimmung zu seyn, in Wittenberg juristische Geschäfte zu treiben, und hernach eine Professur der Rechte zu erhalten.

Meine Neigung trieb mich aber immer mehr zu Naturkenntnissen und deren Anwendung, so dass ich, nach meines Vaters Tode, mich entschloss, diese zur Hauptsache zu machen, und allen Vortheilen zu entsagen, die mir die juristische Laufbahn hätte gewähren können. Es war dieses unter den damaligen Umständen etwas sehr Gewagtes, da ich äusserst wenig Vermögen besass, indem die Wohlthätigkeit meines Vaters von Vielen zu sehr war gemisbraucht worden, als dass er, von seiner guten Einnahme, etwas hätte zurücklegen können, und da ich auch keinen Gehalt genoss, wie ich denn auch späterhin nie einen erhalten habe. Uebrigens hoffte ich, dass es mir gelingen würde, durch Entdeckungen oder Erfindungen für Wissenschaft oder Kunst, theils etwas Nützliches zu leisten, theils auch in der Folge mir das Nöthige verschaffen zu können.

Da die Lehre von den Schwingungen klingender Körper viel mangelhafter war bearbeitet worden, als viele andere Theile der Naturkunde, so glaubte ich, dass hierin sich viel Neues würde entdecken, und auch vielleicht auf Erfindung neuer Instrumente anwenden lassen. Ich sah es demnach eine geraume Zeit hindurch als ein Hauptgeschäft an, solche klingende Körper genau zu untersuchen, die vorher noch gar nicht gehörig untersucht waren, indem die damals vorhandenen Untersuchungen sich meistens blos auf Saiten und auf die Schwingungen der Luft in Blasinstrumenten bezogen. Zuerst stellte ich über die von L. Euler und Daniel Bernoulli theoretisch untersuchten Transverselschwingungen eines Stabes, Experimente an, und sodann über die, noch von Niemanden untersuchten Schwingungen einer Fläche. Ich hatte bemerkt, dass eine Scheibe von Glas oder Metall sehr verschiedene Töne gab, wenn sie an verschiedenen Stellen gehalten und angeschlagen ward, konnte aber noch nicht wissen, oder Belehrung über das erhalten, was dabey vorging. Um einen Schritt weiter ward ich dadurch geführt, dass ich in einer Zeitschrift las, der (auch als Literator bekannte) *Abbate Mazzocchi* habe ein Instrument verfertigt, wo gläserne oder porzellanene Gefässe mit einem Violinbogen gestrichen würden, wobey zugleich bemerkt war, dass auch dünne Breter und Kasten konnten dadurch zum Klingen gebracht werden. Dieses benutzte ich, um das Streichen mit dem Violinbogen zur Untersuchung der Schwingungen solcher klingenden Körper anzuwenden. Ich spannte eine messingene Scheibe, die zu meiner Schleifbank gehörte, an einen in ihrer Mitte befindlichen Zapfen in einen Schraubstock, und erhielt durch Streichen zufällig verschiedene Töne, die ich mir anmerkte, wobey ich fand, dass sie eine mit den Quadraten von 2, 3, 4, 5, 6, u. s. w. übereinkommende Reihe

gaben; ich wusste aber immer noch nicht, was dabey vorging. Endlich kamen mir die Untersuchungen Lichtenbergs über die durch aufgestreuten Harzstaub zu erhaltenden elektrischen Figuren zu Hülfe, und erregten bey mir die Idee, dass wohl auch auf klingenden Körpern sich nach Verschiedenheit der Schwingungsart verschiedene Erscheinungen zeigen würden, wenn man Etwas aufstreute. Durch dieses Verfahren erhielt ich auch zuerst eine Figur, wie ein 10- oder 12-strahliger Stern, *)



und der Ton stimmte in der Reihe, die ich mir angemerkt hatte, mit dem Quadrate der Zahl der Knotenlinien überein. Anfangs staunte ich über diese noch von Niemanden gesehene Erscheinung, und fand bald darauf, dass durch Berührung verschiedener Stellen auch die übrigen, in diese Reihe gehörenden Schwingungsarten und Töne sich leicht hervorbringen liessen. Hierauf lehrte immer ein Experiment das andere, und ich machte hernach meine ersten Untersuchungen der Quadratscheiben, runder Scheiben u. s. w. in einer, zu Leipzig, bey Wiedmanns Erben und Reich, 1787, in 4. erschienenen Schrift mit 10 Kupfertafeln: **Entdeckungen über die Theorie des Klanges**, bekannt.

In dieser Zeit ward auch von mir der feste Entschluss gefasst, **ein neues musikalisches Instrument**, das von allen vorhandenen ganz verschieden wäre, zu erfinden, welches ich hoffte, eher als mancher Andere ausführen zu können, weil ich mich mehr mit manchen vorher nicht untersuchten klingenden Körpern beschäftigt hatte. Ein Bewegungsgrund zu diesem Entschlusse war auch der, weil ich glaubte, dieses als ein Mittel ansehen zu können, um mit mehrer Unabhängigkeit meinen Trieb zum Reisen zu befriedigen, welches ausserdem sich nicht würde haben thun lassen. Unter vielen Ideen, die sich darboten, zeigten sich die meisten bey den angestellten Experimenten als unbrauchbar, wie denn überhaupt bei meinen Beschäftigungen in diesem Fache auch späterhin das nicht Gelungene weit mehr Mühe gekostet hat, als das, was wirklich gelungen ist. Wahrscheinlich mag es Andern, die weit zusammengesetztere Maschinen, z. B. Spinnmaschinen, Dampfmaschinen u. s. w. erfunden haben, auch nicht besser gegangen seyn. **)

*) Akustik, Tab. V. fig. 102, a.

**) Manche haben die Vermuthung geäussert, es möge wohl in Hinsicht auf das, was mir gelungen ist, der *Zufall* mir günstig gewesen seyn. Das ist aber

Eine Idee, die mir am meisten einleuchtete, war die, dass es möglich seyn müsse, durch Streichen gläserner Stäbe in die Länge (wobey von eigentlichen Longitudinalschwingungen nicht die Rede seyn kann, sondern von Hervorbringung der Transversalschwingungen eines andern Körpers, durch longitudinales Streichen eines damit verbundenen Stabes) einen Klang hervorzubringen, ungefähr so, wie es bey der Harmonika durch Streichen in die Runde geschicht. Anderthalb Jahr lang hatte ich mich viel mit Nachdenken und Experimenten über diesen Gegenstand beschäftigt, ehe ich wusste, ob es ausführbar sey, und die Idee hatte sich so festgesetzt, dass ich sogar bisweilen im Traume so spielen sah und hörte. Endlich erhielt ich eine brauchbare Auflösung der Aufgabe plötzlich in einem mittlern Zustande zwischen Schlaf und Wachen, nachdem ich unmittelbar vorher sehr über die Sache nachgedacht hatte. Ich sprang sogleich auf und machte Versuche darüber, die mich lehrten, dass es ausführbar sey, worauf ich mich denn mit dem Bau meines ersten Instrumentes beschäftigte, welchen ich, so wie auch meine früheren und spätern Experimente und Baue, ganz insgeheim trieb, um den so sehr gewöhnlichen Ideenkapereyen zu entgehen. Das erste Instrument dieser Art, welches ich Euphon nannte, hatte ich am 8. März 1790 vollendet, und konnte sogleich Einiges darauf spielen, weil ich die Art des Streichens mir während des Baues eigen gemacht hatte. Das erste, was ich darauf spielte, war der Choral: Nun danket alle Gott.*) Bei diesem Instrumente waren die klingenden Körper senkrechte eiserne parallelepipedische Stäbe, etwa 1/2 Zoll breit, und nicht ganz 1/4 Zoll dick, in deren Mitte der horizontale gläserne Streichstab befestigt war. Der Klang war zwar gut, aber unvollkommen. Ich baute also in der Folge einen Euphon auf eine andere Art, die auch weniger Raum einnahm. Es war aber die Einrichtung und die Wirkung nicht gut genug, weshalb ich es auch als keinen grossen Schaden ansah, als das Instrument gegen Ende des Jahres 1808, durch die Erschütterungen auf der Diligence zwischen Brüssel und Paris, zerstört ward.

Schon früher wünschte ich, ein Tasteninstrument erfinden zu können, auf welchem man die Töne mit zu-

ganz und gar nicht der Fall, indem vielmehr der Zufall oder das Schicksal mir fast immer entgegen gewesen ist, so dass ich gewöhnlich das, was gelingen sollte, durch anhaltendes Streben habe erzwingen müssen, weshalb ich auch jedes Spiel und überhaupt alles, wo nicht die Bemühung, sondern der Zufall entscheidet, schlechterdings vermeide, und, wenn ich nicht Schaden haben will, vermeiden muss. Da ich indessen geneigt bin, die Dinge lieber von der freundlichen Seite als von der entgegengesetzten anzusehen, so finde ich dabey doch das Gute, dass es einem hinterdrein desto mehr Freude macht, wenn man Schwierigkeiten hat überwinden können. Vielleicht würde auch gar zu viele Begünstigung durch äussere Umstände nicht für mich getaugt, und mich übermüthig oder nachlässig gemacht haben. Anm. d. Vf.

nehmender, gleichbleibender oder abnehmender Stärke anhalten konnte, und zwar so, dass in dieser Hinsicht jeder Ton von dem andern unabhängig wäre, und der Grad der Stärke blos von dem mehren oder mindern Drucke auf die Tasten abhinge. Es sollte zugleich so kompendiöse seyn, dass ich es in meinem Wagen unter dem Sitze mit Bequemlichkeit mitnehmen könnte, und übrigens verlangte ich, dass es sich nicht, oder nicht leicht, verstimmte. Alle frühere Ideen und Experimente lehrten nichts, was sich zur Ausführung geeignet hätte; endlich aber gelang es mir, im Mai 1799, noch einiges hieher Gehörende zu entdecken, und so brachte ich hierauf das erste Instrument dieser Art im Januar 1800 zu Stande, welches ich Clavicylinder nannte, (weil, bey aller möglichen Verschiedenheit der klingenden Körper und des innern Mechanismus, eine Claviatur und ein sich umdrehender Cylinder die unentbehrlichsten Bestandtheile sind). Bey dem ersten Instrumente dieser Art, so wie auch bey dem zweiten, waren die klingenden Körper eiserne, krummgebogene Stäbe, etwas dünner, als die zu meinem Euphon, die auf der Taste selbst befestigt, und bei dem Niederdrükken der Taste von der gläsernen mit Wasser benetzten Walze an einer schicklichen, mit einem kleinen Tuchstreifen bedeckten Stelle gestrichen wurden. Da diese Einrichtung nicht die Festigkeit hatte und haben konnte, welche ich verlangte; da man auch in den tiefern Tönen, besonders bey einiger Geschwindigkeit, den Anschlag etwas zu sehr hörte, so bediente ich mich in der Folge zu dieser Art von Instrumenten einer andern Einrichtung, so dass die eisernen Klangstäbe unverrückt blieben, und nur ein, damit verbundener leichtbeweglicher, an der Stelle des Streichens mit einem kleinen Tuchstreifen bedeckter Streichstab, vermittelst der Tasten durch Fäden gegen die Streichwalze gezogen ward. Das erste solche Instrument, mit horizontalem Resonanzboden und convergirend gebogenen Klangstäben, habe ich im Jahre 1813 zu Stande gebracht, und bald darauf auch eines mit senkrechter Lage des Resonanzbodens und der Klangstäbe, in deren Mitte der Streichstab angebracht war. Das erste eignet sich, wegen seiner Kleinheit, zum Transport in meinem Wagen unter dem Sitze, und der Klang desselben ist etwas sanfter, der Klang des andern aber etwas stärker. Alles, was die verschiedenen möglichen Bauarten betrifft, habe ich in meinem, zu Leipzig bey Breitkopf und Härtel im Jahre 1821 erschienenen Buche: Beiträge zur praktischen Akustik (in 8, mit 5 Steindrucktafeln) ohne Zurückhaltung bekannt gemacht, und hernach in der Leipziger musikalischen Zeitung 1822, No. 49, 50, und 51 (nebst einer Steindrucktafel) manche Nachträge und Berichtigungen geliefert. In diesem Aufsatze habe ich auch meine neueste Bauart des

Euphon's beschrieben, welche ich im Jahre 1821 erfunden, und im Herbst 1822 zu Stande gebracht habe. Ein widriges Schicksal war dieses, dass nach Vollendung des Instrumentes, als ich mich recht darauf freute, es benutzen zu können, ich durch eine Krankheit etliche Monate lang daran verhindert ward, ich litt nämlich an Brustwassersucht, und damit verbundenem abzehrenden Fieber, so dass ich und verschiedene Freunde zweifelten, ob ich wieder würde genesen können. Das Streichen der gläsernen Stäbe verursachte in meinen damals sehr abgemagerten Fingern ein unausstehliches Kricheln, wodurch mein Nervensystem sehr angegriffen ward, so dass ich mir einen Begriff davon machen konnte, wie so Mancher durch Spielen der Harmonika, wo die Zitterungen der Glocken noch stärker gegen die in den Fingern sich in Wärzchen endenden Nerven wirken, bey einem sonst festen Körperbau, seine Gesundheit zerrüttet haben will, wovon Manches wohl wahr, Manches aber auch etwas übertrieben seyn mag. Gegenwärtig, da ich (ohne Beihülfe eines Arztes, blos durch Befolgung der Begriffe, die ich als Physiker von der Natur des Übels, und von der Art, wie man ihm abhelfen konnte, mir ganz richtig gebildet hatte,) vollkommen wieder hergestellt bin, kann ich wieder auf dem Euphon spielen, so viel ich will, ohne in den Fingern oder sonst in meinem Nervensystem die mindeste unangenehme Wirkung zu verspüren.

Was meine fernern Bemühungen für die Theorie des Klanges betrift, so habe ich, nach Erscheinung meiner ersten vorher erwähnten Schrift im Jahre 1787, theils immer weitere Versuche hierüber angestellt, theils auch auf meinen Reisen, in mehren der vorzüglichsten Bibliotheken, alles hieher Gehörige nachgesehen, und hernach diesen Theil der Naturkunde, so gut es mir möglich war, mit Benutzung aller Entdeckungen von mir und Andern, im Zusammenhange vorgetragen, in einem, zu Leipzig bey Breitkopf und Härtel 1802, in Quart erschienenen Buche: Die Akustik, bearbeitet von E. F. F. Chladni, mit 12 Kupfertafeln. Späterhin habe ich meine Untersuchungen fortgesetzt, und im Jahre 1817, ebenfalls zu Leipzig bey Breitkopf und Härtel, Neue Beiträge zur Akustik, in 4., mit 10 Steindrucktafeln, herausgegeben, welche als eine Fortsetzung des vorigen Werkes anzusehen sind. Sie enthalten 1) genauere Untersuchungen einer Quadratscheibe, besonders zur Bestimmung der Schwingungszahlen (eine Arbeit, die sehr schwierig war, und mit der ich mich in den Jahren 1813 und 1814 beschäftigte, als Alles um mich her sehr kriegerisch aussah, wo ich aber dachte: *nolite turbare circulos meos*); 2) Neue Bemerkungen über länglich viereckige und elliptische Scheiben; 3) Bemerkungen und Zusätze zu dem Werke über die Akustik.

Als ich zu Ende des Jahres 1808 nach Paris gekommen war,*) ersuchte ich die Classe der Physik und Mathematik (jetzt königliche Akademie der Wissenschaften,) eine Commission zu ernennen, der ich meine Entdeckungen vorlegen wollte, und die hernach ihr Urtheil darüber sagen möchte; und zwar erbat ich mir eine gemischte Commission, aus dieser Classe und aus der Classe (jetzt königlichen Akademie) der schönen Künste. Man hatte auch die Gefälligkeit, meine Bitte sogleich zu erfüllen, und nach zwey Sitzungen, in welchen ich theils viele Experimente nebst deren Erklärungen, theils meine Claviercylinder vorlegte, urtheilten die Herren sehr günstig darüber, und nun wünschten manche der vorzüglichsten wissenschaftlichen Männer, dass ich ihnen meine Akustik in französischer Sprache geben möchte. Als der damals regierende Kaiser Napoléon von seinem Feldzuge in Spanien zurückgekehrt war, liess er mich zu sich rufen. Ich musste ihm Alles sehr genau auseinander setzen, er bezeigte, als Kenner mathematischer Gegenstände, viele Aufmerksamkeit, und er sowohl als die Andern äusserten sich wohlwollend. Er stimmte auch in den Wunsch ein, dass ich meine Akustik in französischer Sprache geben möchte, und liess mir am folgenden Tage 6000 Franken auszahlen, als Gratification, mit der Andeutung, man hoffte doch, dass ich mich der Arbeit unterziehen würde, welches ich auch um desto lieber versprach und ausführte, weil man mich anständig behandelt, und die Sache meinem Gutbefinden überlassen hatte. Ich fing die Arbeit sogleich an, und im November desselben Jahrs, 1809, erschien mein Buch in 8. mit 8 Kupfertafeln, bey *Courcier*, (*imprimeur libraire pour les mathématiques*, dessen Nachfolger nach seinem Tode *Bachelier* ist), unter dem Titel: *Traité d'Acoustique par E. F. F. Chladni.* Ich habe darin meine deutsche Akustik nicht sowohl übersetzt, sondern vielmehr so umgearbeitet, wie ich glaubte, dass es für die dortigen Liebhaber der Wissenschaft am passendsten wäre; (es treffen auch die Paragraphen des deutschen Werkes durchaus nicht mit den französischen überein.) Napoléon hatte auch 3000 Franken dem Institute angewiesen, zu einer Preisaufgabe über die mathematische Theorie der Flächenschwingungen, von welchen ich die physische Theorie gegeben hatte. Nachdem in langer Zeit keine gehörige Auflösung erschienen war, ward der Preis von dem Institute einer braven Kennerin der Mathematik, *Sophie Germain*, zuerkannt.

Ausser der Akustik und deren Anwendungen, ist die Lehre von Feuermeteoren und den mit denselben

*) Da Chladni die Geschichte seines Aufenthaltes in Paris und der dortigen Herausgabe seines Traité d'Acoustique selbst im 18 Cäcilienhefte S. 157 ausführlich mitgetheilt hat, so haben wir uns erlaubt, die Relation dieser Epoche in der gegenwärtigen Biographie etwas abzukürzen. D. Red.

herabgefallenen Massen ein Hauptgegenstand meiner Untersuchungen gewesen, deren erste Resultate ich in einer, zu Riga und Leipzig bey Hartknoch, in der Ostermesse 1794, erschienenen Schrift: **Über den Ursprung der von Pallas entdeckten Eisenmasse und über einige damit in Verbindung stehende Naturerscheinungen**, bekannt gemacht habe. Nachdem mir die darin aufgestellten Behauptungen anfangs viele Anfechtungen und Widersprüche zugezogen hatten, wo man selbst beglaubigte Thatsachen lieber verläugnen, als sich auf deren Erklärung einlassen wollte, so hat sich doch späterhin die Sache so bestätigt, dass gegenwärtig die Physiker damit einverstanden sind. Ein grösseres Werk über diesen Gegenstand habe ich hernach in Wien 1819 in der Hubnerschen Buchhandlung herausgegeben, in 8 unter dem Titel: **Ueber Feuermeteore und über die mit denselben herabgefallenen Massen**, wozu Herr von Schreibers, Director des k. k. Naturalienkabinets, interessante Beiträge, in Fol. mit vielen Steindrucktafeln geliefert hat. Bis jetzt sind von mir drey Nachträge zu diesem Werke in den Annalen der Physik von Gilbert, (die nach dessen Tode von Poggendorf redigirt werden) erschienen, und ich gedenke bald den 4ten Nachtrag liefern zu können.*) Mehres über die Geschichte meiner Untersuchungen dieses Gegenstandes zu sagen, würde hier nicht am rechten Orte, und auch überflüssig seyn, da man es in meinem so eben angeführten Buche nachsehen kann.

Auch über manche andere Gegenstände der Naturkunde habe ich, theils in den Annalen der Physik, theils auch in andern deutschen und ausländischen Zeitschriften, Bemerkungen geliefert.

Nun glaube ich, dass es mir, als Selbstbiographen, zukommt, auch etwas über meine persönlichen Verhältnisse zu sagen, besonders, da ich weis, dass es so manche meiner Freunde interessirt, bisweilen zu erfahren, wie es mir geht. Mein gewöhnlicher Aufenthalt ist noch immer in Kemberg, einem kleinen Städtchen, 2 1/2 Stunden weit südlich von Wittenberg; ich hatte mich nämlich während der Belagerung von Wittenberg mit einigen meiner Sachen dahin geflüchtet, um der langen Einschliessung und dem übrigen Ungemach einer belagerten Festung zu entgehen, und habe keinen Beruf gefunden, wieder dahin zurückzukehren, da jetzt dort keine Universität mehr ist, und da auch dort der grösste Theil meines Mobiliars durch den Brand verloren gegangen ist, wobey ich indessen meine beträchtliche Sammlung von Meteorsteinen, und meine sehr zahlreiche und ge-

*) Vergleiche nachstehend Seite 307 D. Red.

hörig geordnete Sammlung von Tonkünstlerbildnissen, gerettet habe. Verheurathet bin ich nicht, und bin es auch nie gewesen; nicht etwa aus Eigensinn oder Abneigung, sondern blos deshalb, weil ich nicht das Vermögen besitze, um mit einer Familie anständig leben zu können, und auch nie eine Anstellung (die ich vormals gern angenommen hätte, wozu ich aber gegenwärtig keine Lust haben würde) erhalten, oder irgend einen Gehalt genossen habe *). Nach meinen Begriffen würde ich also weder klug, noch rechtlich gehandelt haben, wenn ich, wie so Mancher zu thun kein Bedenken trägt, durch einen übereilten Schritt dieser Art, mich und Andere hätte in eine bedrängte Lage versetzen wollen. Da nun das Schicksal mir häusliche Verhältnisse versagt hat, so befinde ich mich, bey der Unabhängigkeit welche ich geniesse, auch ganz behaglich. Bey einem Aufenthalte an einem kleinen Orte, wo es doch auch so manche brave Leute giebt, kann ich mich sehr ungestört beschäftigen, und wenn ich Lust habe, mich weiter in der Welt umzusehen, so bin ich wieder eine Zeitlang auf Reisen, wo ich an manchem Orte Vorlesungen über Akustik und Meteormassen halte, und Gelegenheit habe, viel Interessantes zu sehen und zu hören, und so Manchen kennen zu lernen, dessen Umgang mir belehrend oder angenehm seyn kann. So lange ich also mich physisch wohl befinde, und mir nichts von dem abgeht, was ich bey meinen nicht zu grossen Bedürfnissen und Ansprüchen brauche, und übrigens viele verständige und auch sonst ehrenwerthe Personen aller Art, mir und meinen Bemühungen wohlwollen, finde ich gar keine Ursache, unzufrieden zu seyn, und wünsche nichts weiter, als dass es noch geraume Zeit so fortdauern möge. Einige Aussicht zur Erfüllung dieses Wunsches glaube ich in sofern zu haben, da ich jetzt, im 68sten Jahre, mich sehr gesund und leicht mobil fühle, wie denn auch zwey Kräfte, die bey Manchem weit früher zu schwinden anfangen, Sehkraft und Gedächtniss, bey mir noch immer mehr im Zunehmen, als im Abnehmen begriffen sind.

Geschrieben im Oktober 1824.

E. F. F. Chladni.

So weit schrieb der verehrte Verfasser im October 1824. In einem späteren v. 9. Febr. 1826, schrieb er uns weiter Folgendes:

„Wenn meine Selbstbiographie abgedruckt wird, so „bitte ich (weil die Sache sich verzögert hat) eine

*) Horcht! Horcht! D. Red.

„de, wo von den Nachträgen zu meinem Buch über „Feuermeteore etc. die Rede ist,*) anstatt „*drei* „Nachträge", zu setzen „*vier* Nachträge, „und hernach anstatt: „und ich gedenke bald „den *vierten* Nachtrag liefern zu können", „zu setzen: „und es wird jetzt der *fünfte* „Nachtrag gedruckt. Ferner ganz gegen das „Ende**) anstatt im 68ten Jahre, bitte zu setzen: „im 69ten Jahre."

und in einer früheren Mittheilung hatte er über die vorstehende Selbstbiographie noch Folgendes geäussert:

„Da ich schon in meiner Akustik und in den, 1817 „erschienenen Neuen Beiträgen zur Akustik, verschie- „dene Nachrichten von meinen Lebensumständen ge- „geben habe, so fasse ich mich in dieser meiner „Selbstbiographie über das schon Gesagte so kurz, „als es, ohne etwas Wesentliches wegzulassen, mög- „lich ist, und erwähne hauptsächlich das, was ich „seit der Zeit für Wissenschaft und deren Anwen- „dung auf Kunst zu thun mich bemüht habe."

Indem wir nun den Verehrern der Wissenschaft und Kunst überhaupt, und unsers vortrefflichen *Chladni* insbesondere, die vorstehenden Nachrichten mittheilen, glauben wir, noch folgendes wenige, von da an bis zu seinem Todestage Reichende, beifügen zu müssen.

Im April 1826 begab sich *Chladni* von Frankfurt a. M., wo er Vorlesungen gehalten hatte, in gleichem Berufe nach Bonn, und von da im Juni nach Kemberg zurück, — von dort im August auf 7 — 8 Wochen nach Leipzig, und am letzten Tage des vorigen Jahres wieder von Kemberg über Berlin nach Breslau, woselbst seine Vorlesungen die grösste Theilnahme fanden. Von hier aus schrieb er noch unterm 28ten März an *Gfr. Weber*:

„Bis zum 14. April bleibe ich noch hier; hernach „gehe ich nach Frankfurt an der Oder, wo ich, wenn „Vorlesungen zu Stande kommen, einige Wochen „zu bleiben und sodann über Berlin wieder zurück- „zureisen gedenke."

*) Vorstehend S. 305

**) Vorstehend S. 306

Sieben Tage nach diesem Briefe war sein thätiges Leben geendet.

Sein letztes Werk, unter dem Titel: „*Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Anordnung und Entwickelung der Tonverhältnisse betreffend*; *Mainz bei* B. *Schott's Söhnen*, 1827,“ wovon der letzte Correcturabzug ihm eben aus der Buchdruckerei von Mainz nach Breslau zugesendet worden war, wird in wenigen Tagen ausgegeben.

Mehre sonstige Aufsätze, für die *Cäcilia* geschrieben, (worunter eine Anzeige über Prof. *W. Webers* Schrift: *Leges oscillationis* etc. und eine Abhandlung über das Musikalische I oder den mit der Zahl 7 überein kommenden Ton,) ferner seine Selbstrecension über sein vorstehend erwähntes Werk: „*Kurze Uebersicht*“ etc., nebst mehren anderen Recensionen, werden in nachfolgenden Heften noch geliefert werden.

Sit tibi terra levis!

Wenn die kommende Zeit Deine Entdeckung reift;
Jeden Zauber des Tons, welcher geheimnissvoll
In dem innersten Leben
Waltet, sichtbar die Form verklärt

Wird Dein Name zunächst Keplern und Leibnitz stehn,
Ruhm germanischen Geists: "Jeder Entdeckung Quell
Sei germanischen Bodens,
Seiner heiligen Tief' entströmt!"

Gönne eitlem Verdienst Reichthum und Fürstengunst,
Edles ringt, — wie Apoll einst vom Olymp verbannt —,
Nichts den ärmern verdankend,
Eigner Kraft zur Unsterblichkeit

LUDW. V. BEETHOVEN

✝

Nicht als Nekrolog, sondern Statt förmlichen Nekrologs, theilen wir unsern Lesern nachstehend ein, an die Herren Hofmusikhändler Schott in Mainz eingelangtes Schreiben mit, welches, wenn gleich, seiner eigentlichen Bestimmung nach, blosser Geschäftsbrief, doch, wegen der darin enthaltenen Nachrichten über die letzten Lebensstunden des gewaltigen *Van-Beethoven*, den Verehrern dieses, jedenfalls höchst merkwürdigen und ausgezeichneten Künstlers, sicherlich interessant sein wird.

Wien am 12. April 1827

Gerne schon hätte ich mir die Freyheit genommen, Ihnen im Nahmen unsers verewigten *Beethoven*, der mich noch auf dem Sterbebette damit beauftragte, das hier beyliegende Document *) zu übermachen; allein der Geschäfte gab es so viele nach dem Hinscheiden meines Freundes, dass früher an dieses gar nicht gedacht werden konnte. — Leider war es nicht möglich, dieses Document legalisiren zu lassen: in diesem Falle hätte die Unterschrift *Beethovens* vor Gericht geschehen müssen; und dies wer dene doch die grösste Unmöglichkeit. Indessen ersuchte *Beethoven* Hrn. Hofrath v. Breuning und mich, selbes als Zeugen mitzufertigen, weil wir beyde zugegen waren. Und so, glauben wir, wird es auch seine erforderlichen Dienste thun. — Bemerken muss ich Ihnen aber noch, dass Sie in diesem Documente die letzte Unterschrift dieses unsterblichen Mannes besitzen; denn diess war sein letzter Federzug. —

Ich kann mich nicht enthalten, Ihnen zugleich etwas aus den letzten Stunden seines Bewusstseyns (nämlich am 24. März von früh bis gegen 1 Uhr Nachmittags) zu melden, da es grade für Sie, meine Herren, von nicht geringem Interesse seyn dürfte.

---

*) Es ist eine Urkunde, durch welche Hr. van Beethoven erklärt, dass die Hofmusikhandlung B. Schotts Söhne alleinige Verlagseigenthümer seines letzten Violinquartettes aus *cis*-moll sind. D. Rd.

Nachdem ich am Morgen des 24. März zu ihm kam, fand ich sein ganzes Gesicht zerstört, und ihn so schwach, dass er sich, mit grösster Anstrengung, nur mit höchstens zwei bis drei Worten verständlich machen konnte. Gleich darauf kam der Ordinarius, der, nachdem er ihn einige Augenblicke beobachtete, zu mir sagte: *Beethoven* gehe mit schnellen Schritten der Auflösung nahe! Da wir nun die Sache mit seinem Testamente schon Tags vorher, so gut es immer gieng, beendigt hatten, so blieb uns nur noch Ein sehnlicher Wunsch übrig, ihn mit dem Himmel auszusöhnen, um auch der Welt zugleich zu zeigen, dass er als wahrer Christ sein Leben endigte. Der Prof. Ordinarius schrieb ihm also auf, und bath ihn, im Nahmen aller seiner Freunde, sich mit den heil. Sterbsakramenten versehen zu lassen, worauf er ganz ruhig und gefasst antwortete: ich will's. — Der Arzt gieng fort, und überliess mir, diess zu besorgen. *Beethoven* sagte mir dann: ich bitte Sie nur noch um das, an Schott zu schreiben, und ihm das Dokument zu schicken. Er wird's brauchen. Und schreiben Sie ihm in meinem Nahmen, denn ich bin zu schwach: ich lass ihn recht sehr bitten um den versprochenen Wein. — Auch nach England schreiben Sie, wenn Sie heute noch Zeit haben. — —

Der Pfarrer kam gegen 12 Uhr, und die Function ging mit der grössten Auferbauung vorüber; — und nun erst schien er an sein letztes Ende selbst zu glauben, denn kaum war der Geistliche draussen, als er mir und dem jungen Hrn. v. Breuning sagte: *Plaudite amici, comödia finita est!* — Habe ichs nicht immer gesagt, dass es so kommen wird? — Darauf bath er mich nochmals, nicht an Schott zu vergessen, und auch der philharmonischen Gesellschaft nochmahls in seinem Nahmen für das grosse Geschenk zu danken, mit dem Beysatze, dass die Gesellschaft ihm seine letzten Lebenstage erheitert habe, und dass er noch am Rande des Grabes der Gesellschaft und der ganzen englischen Nation danken werde!*) — Gott wolle sie segnen! u. dgl.

In diesem Augenblicke trat der Kanzley-Diener des Hrn. Hofrath v. Breuning mit dem Kistchen Wein und dem Tranke**), von Ihnen geschickt, ins Zimmer. Diess war gegen 3/4 auf 1 Uhr. Ich stellte ihm die zwei Bouteillen Rüdesheimer und die andern zwei Bouteillen mit dem Tranke auf dem Tisch zu seinem Bette. Er sah sie an, und sagte: Schade! — Schade! — — zu spät!! — Diess waren seine allerletzten Worte. — Gleich darauf verfiel er in solche Agonie, dass er keinen Laut mehr hervorbringen konnte.

*) Also doch! — D. Rd.

**) Dem Vernehmen nach ein Kräuterwein, in der Gegend von Mainz als Specificum gegen Wassersucht renommirt. D. Rd.

Gegen Abend verlohr er das Bewusstseyn und fing an zu phantasiren. Diess dauerte fort bis den 25ten Abends, wo schon sichtbare Spuren des Todes sich zeigten. Dennoch endete er erst den 26ten, um 3/4 auf 6 Uhr Abends. —

Dieser Todeskampf war furchtbar anzusehen; denn seine Natur überhaupt, vorzüglich seine Brust, war riesenhaft. Von Ihrem Rudesheimer Weine genoss er noch Loffelweise bis zu seinem Verscheiden.

So theile ich Ihnen mit Wenigem die drei letzten Lebenstage unsers unvergesslichen Freundes mit.

Schliesslich nehmen Sie die Versicherung etc.

Ant. Schindler.

Als Seitenstück zum vorstehenden Gemälde der Sterbetage des vergötterten Künstlers, legen wir seinen Verehrern zugleich einen Brief vor Augen, welchen er vor einigen Jahren von Baden aus an die Herren Schott geschrieben, und worin er sowohl sein lebenskräftiges Regen in der Kunst, als auch seine persönliche Individualität, auf höchst liebenswürdige Weise und bezeichnender ausspricht, als wir es, selbst durch die pomphafteste Lob- und Standrede, vermögten und mögten.

Baden nächst Wien am 17 Sept. 1824.

„Auch das Quartett erhalten Sie sicher bis Hälfte „Octobers. Gar zu sehr überhauft, und einer schwa„chen Gesundheit, muss man schon etwas Geduld „mit mir haben. Hier bin ich meiner Gesundheit — „oder vielmehr meiner Kranklichkeit wegen; doch „hat es sich schon gebessert. Apollo und die Musen „werden mich noch nicht dem Knochenmanne über„liefern lassen, denn noch so Vieles bin ich ihnen „schuldig und muss ich vor meinem Abgang in die „elisäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist „eingiebt und heisst vollenden. Ist es mir doch, als „hätte ich kaum einige Noten geschrieben.“

„Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Be„mühungen für die Kunst. Sind es diese und die „Wissenschaft doch nur, die uns ein höheres Leben „andeuten und hoffen lassen.“

„Bald Mehreres. Eiligst“ etc.

„Beethoven.“

Beethovens neueste und letzte Werke, seine grosse Missa in *D*-dur, und sein letztes Violinquartett in *cis*-moll, erscheinen in diesem Augenblicke in der B. Schottischen Hofmusikhandlung. Von jener haben die ihm von den Verlegern zugesendeten Exemplare ihn nicht mehr lebend gefunden; — von letzterem wird die Ausgabe in einigen Wochen erfolgen.

Beethovens Name wird in beethovischen Werken auch der späten Nachwelt theuer und verehrungswürdig sein; denn viele seiner Zauberklänge werden noch die Herzen unserer spätesten Enkel erheben.

Es regt im Busen sich ein neues Leben,
Aus tiefem Grund empor die Funken sprühen,
Die wie ein Sonnenstrahl die Brust durchglühen,
Den Geist hinauf zum blauen Aether heben,

Ich seh der Welt sich Himmlisches verweben,
Der ersten Schöpfung schönes Eden blühen,
Wenn wie Apollo's Zauberharmonieen
Des Tonemeisters Wundersaiten beben.

Hienieden schon war ihm die Macht gegeben,
Die engen Kerkerbande aufzuschliessen,
Und einzudringen in das Heiligthum:

Jetzt waltet frei sein unnachahmlich Streben,
Wo alle Geister selbst ihm dienen müssen,
Und ewig blüht des mächt'gen Zaubrers Ruhm!

Baden
nächst Wien
den 17ten Septemb.
1824

en den
hmen
r Be,
t, dass
n Bei-
w) ist
mars,

emuse,
ächte
a c h e
spricht
deut-
sonen,

chende
innen
, tent

e n l n
rischen
worauf
Luther
on ge
n e :
, für

Beethov
grosse B
Violinqu
diesem Au
musikhandl
den Verleg
mehr leben
Ausgabe in
Beethov
ken auch c
ehrungswür
klänge werd
Enkel erheb

Es v
An
Du
I

Ich s
Der
Wo
D

Hieme
D
U

Jetzt v
V
U

An
Franz von Salinas.

(Nach dem Spanischen des Louis de Leon.)

Franz von Salinas war 1513 zu Burgos geboren. Bei ihm schien die Natur zeigen zu wollen, was sie zu geben vermag, wo sie nur zu nehmen scheint. Für die Beraubung des Anblicks der Farbenwelt entschädigte sie ihn, unsere Ode giebt davon Kunde, so reichlich durch Schätze aus der Tonwelt, dass er sich, besonders durch sein Werk „De musica libri septem" den Beinamen des Fürsten der Theoretiker erwarb. Sein Leben (s. Gerber u. s. w.) ist so reich an selten poetischen Momenten, dass man sich bedauernd wundern muss, wie noch kein Dichter sich dieses trefflichen Stoffes bemeistert hat.

Louis Ponce de Leon, geboren im südlichen Spanien, war Zeitgenosse, Ordensbruder und Geistesverwandter unsers Luther und gleich diesem, für ächte Religiosität, so wie für Musik, als die vollkommenste Sprache ernst religiösen Gemüthes, hochbegeistert. Diese Begeisterung spricht sich in dieser Ode durch Fülle des Ausdrucks und Reinheit der Gedanken deutlich genug aus. Wer dieses in unserer Uebertragung nicht sollte finden können, der schreib' es ja nicht dem Originale zu.

Luthers Lied an die Musica bietet übrigens eine so überraschende Gedanken-Verwandtschaft mit unserm Autor dar, dass wir nicht umhin können, diese Verwandtschaft wenigstens durch folgende Parallel-Strophe aus jenem trefflichen Kraftliede an's Licht zu setzen:

„Hier kann nicht seyn ein böser Muth,
„Wo da singen Gesellen gut;
„Hier bleibt kein Zorn, Zank, Hass noch Neid,
„Weichen muss alles Herzeleid,
„Geiz, Sorg und was sonst hart anleit,
„Fährt hin mit grosser Traurigkeit."

Wir überlassen die weitere Vergleichung den geneigten Lesern der Cäcilia selbst. Bemerkenswerth erscheint uns nur noch, sowol für den künstlerischen Standpunkt, worauf die Cäcilia steht, als für den rein-menschlichen, worauf wir alle stehen, dass unser Spanier, um der Schrift willen, wie Luther auf der Wartburg, einige Jahre in einem dunkeln Kerker der Inquisition gefangen gehalten worden, und dass er, wie jener, diese Zeit, weil sie seinen religiösen Sinn zu poetischer Begeisterung erhob, für die glücklichste seines Lebens hielt.

Wenn deine Saiten beben,
Wenn kunstvoll deine Hand in Tönen spricht,
So muss die Nacht entschweben,
Und Glanz der Aether geben,
Erheitern sich des Himmels Angesicht.

Beim Klange Deiner Lieder,
Der tief in die versunkne Seele dringt,
Erwacht die Seele wieder,
Reisst ihre Schranken nieder,
Fühlt leichter sich, durch Töne leicht beschwingt.

Und also leicht beschwinget,
Ist sie nur höh'rem Streben zugewandt;
Nicht was den Sinn bezwinget,
Wornach der Pöbel ringet,
Reizt sie, nicht Gold, nicht flücht'ger Schönheit Tand.

Erfüllt von edlerm Sehnen
Steigt sie zum Urquell auf der Melodie;
An Göttersey'n sich zu gewöhnen,
Lauscht sie den überird'schen Tönen,
Und schlürft der Sphären Harmonie.

Geschaffen selbst aus Klängen,
Verschmilzt Verwandtes dem Verwandten schon;
In süssen Wechselsängen,
Harmonisch reinen Gängen,
Schlingt sich im Zauberbunde Ton um Ton.

Ein Meer von Seligkeiten
Umwallt die überströmte Seele dann;
Sie schwimmt in Himmelsfreuden,
Vergisst des Staubes Leiden,
Und rein und frei eilt sie zu Gott hinan.

Berauschendes Entzücken!
O wacher Traum, o lebenvoller Tod!
Du kamst, mich zu beglücken,
Der Erde zu entrücken,
Und schon vergass ich, was die Erde bot.

Welch Wunder ohne Gleichen!
O Freund, du Zierde von Apollo's Chor,
Dir muss die Sorge weichen:
Denn Deine Töne steigen
Wie sel'ge Geister in Gemüth und Ohr.

Ja, immer, immer klingen,
Salinas, deine Lieder dieser Brust.
Der Seele giebst du Schwingen,
Hinauf zu Gott zu dringen,
Zur reinsten Harmonie, zur reinsten Lust.

K. Baur.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 2 6.

Nr. 21, 22.

Neue Verlags-Werke
in der Grosherzogl. Hofmusikhandlung
von
B. Schott's Söhnen in Mainz
in den Monaten
Juli, August, September, October u. November
erschienen.

(2574.)

Conrad Berg, Ideen zu einer rationellen Lehrmethode für Musiklehrer überhaupt, mit besonderer Anwendung auf das Clavierspiel, mit einem Vorworte von *Gfr. Weber.* (Besonders abgedruckt aus der Zeitschrift Cäcilia, 5. Band, Heft 18.) Nebst einem Anhange: I. Ueber die verschiedenen Gattungen des Fortepiano, — II. über die Behandlung und gute Erhaltung desselben, — III. über Abhülfe etwa vorfallender Stockungen im Mechanismus, — und IV. über die sicherste und leichteste Art, das Instrument rein

zu stimmen. (6 Bogen Median 8vo, nebst Zeichnungen u. Notenblatt,) brosch. 48 kr.

Statt jeder weiteren Empfehlung dieser höchst nützlichen Schrift, dürfen wir nur dasjenige hierher wiederholen, was *Gfr. Weber* in seiner dazu geschriebenen Vorrede mit folgenden Worten sagt:

„Wenn ich einem Musikmeister sagen wollte, Lehren heisse nichts Anderes, als die im Schüler liegenden Fähigkeiten entwickeln, so „würde ich ihm damit zwar nichts Neues sagen, wohl „eher etwas, was er vielleicht noch nie überdacht, und „dessen Folgesätze er sich noch nie zu Herzen genommen hatte.

„Es sei mir erlaubt, hier nur auf Einen derselben „hinzudeuten, nämlich auf die Wahrheit, dass eine „Sache können, und sie lehren können, zwei „wesentlich verschiedene Dinge sind, dass z. B. „die Kunst zu geigen etwas ganz anderes ist, als die „Kunst, die, in einem Anderen liegenden Anlagen zum „Geiger, zu entwickeln, dass also wer geigen kann, dar„um noch nicht versteht geigen zu lehren, dass er viel„mehr, um Lehrer zu werden, erst das Lehren lernen muss. Allein wie natürlich und sich von selbst „verstehend dieses auch ist, so fodere ich doch tausend „und tausend Musiklehrer auf, mir, die Hand aufs Herz, „zu sagen, ob sie sich die Kunst zu lehren jemal zum eig„nen Studium gemacht haben? — — Man ist eben Musiker „von Profession, man will von der Kunst leben, und so „früh wie möglich Etwas verdienen durch Lehrstunden, „— man sucht und findet lehrbegierige Kunden, fängt, „sehr vergnügt darüber, ohne weiteres an, Unterricht „zu geben, und ist aus einem Geiger auf Einmal ein „Lehrer geworden, man weis selbst nicht wie. Dass „man das Lehren erst hätte lernen sollen, lässt man sich „gar nicht einfallen, oder gedenkt, es durch das Unter„richtgeben selbst schon noch zu lernen, — womit es „aber gewöhnlich gute Wege hat!

„Was vermag aber alsdann ein solcher Lehrer dem „Bildlinge zu leisten? — Ihm die Sache vormachen, auf „dass er sie nachmache, ist Etwas; aber es ist nicht „Genug, es ist nicht einmal eigentliches Lehren. — Ihm „die Handgriffe und gewisse Vortheile zeigen, ist auch Et„was; — aber Alles nichts in Vergleichung gegen die „eigentliche Hauptsache und Hauptaufgabe des Lehrers, „dem Lehrlinge die Sache klar und leicht zu machen, „kurz, ihn zweckmässig zu leiten.

„Je seltener es aber ist, dass ein Musiklehrer über „sein Lehrfach und über einen Lehrplan denke, und „je drückender das Unheil und der Jammer ist, den er „dadurch über seine armen Bildlinge ausbreitet, desto „mehr muss man es als ein Glück ansehen, wenn hier

„und da auch einmal ein Mann aufsteht, welcher ernstlich strebt, seinen eigentlichen Beruf, und die Mittel „und Wege zweckmässigen Vorschreitens in demselben, „sich zur Klarheit zu bringen, und desto denkenswerther, wenn er die Ergebnisse seines Bestrebens öffentlich anspruchlos zur Prufung und Benutzung mittheilt.

„Dieses ist in den nachstehenden „**Ideen zu einer** „**Rationellen Lehrmethode fur Musiklehrer**", „von Herrn *C. Berg* auf eine Weise geschehen, welche „mich bewegen musste, den Herrn Verfasser zur offentlichen Bekanntmachung seiner Betrachtungen zu ermuntern, aus welchen nicht Clavierlehrer allein, sondern „auch Musiklehrer jeder Art, so wie auch Lernende „selbst und deren Vorgesetzte, zumal aus dem von Seite „11 beginnenden practischeren Theile, in mehrfacher Hinsicht theils reellen Nutzen, theils auch Stoff zu weiterem Nachdenken schopfen können und deren Benutzung „sicherlich beitragen wird, die Aufgabe der Lehrer so „wie der Lernenden zu fördern und namentlich letzteren „manche Pein und manche Vergeudung von Zeit, Mühe, „Arbeit und Geld zu ersparen."

Wir machen ubrigens auch darauf aufmerksam, dass das vorliegende Schriftchen ein wesentliches **Gegenstück** zu *Gfr. Webers* **Allgemeiner Musiklehre** (1822, 1. Bändchen in klein 8v.) bildet, welches letztere Werkchen zu dem vorliegenden in gewissem Sinne sich wie Materie zur Form verhalt, so dass, beide zusammengenommen gewissermassen den Complex des ganzen, einem jeden Musiklehrer unentbehrlichen **allgemeinen** Wissens enthalten, nur jedes in einem verschiedenen Sinne. Indess Webers Allgemeine Musiklehre eine, durch Entwickelung aus den Grundideen, klar gemachte Darstellung des allgemeinen Theils der Musiklehre, d. i. desjenigen enthält, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des speciellen Faches welchem er sich widmet, insbesondere aber und ganz vorzuglich jeder Musiklehrer, wissen und erkennen sollte, was er aber bis jetzt noch in keinem Buch in diesem Sinne zusammengestellt findet, sondern nur, in sogenannten Methoden oder Schulen für dies oder jenes Instrument, und selbst in Guitarren- und Csakanschulen u. dgl., zerstreute Fragmente davon, z. B. so Einiges von Noten, Takt, Tonarten, Tonleitern, u. dgl. grösstentheils höchst elend, jedenfalls oberflächlich und verstümmelt behandelt; — indess, sagen wir, das Webersche Werkchen den allgemeinen Lehrstoff systematisch klar enthalt und darlegt, und also **dasjenige** enthält, **was** jeder Lehrer jeden Schüler lernen soll, — enthält die Berg'sche Schrift eine planmässige, auf Philosophie und psychologische Wahrheiten sowohl, als auf lang bewährte Erfahrung gegründete, Anleitung, **wie** der Lehrer lehren soll, wie seinen Scolaren behandeln, wie er sich beim Stundengeben benehmen, wie auf des Lehrlings Fleiss, guten Willen, Aufmerksamkeit wirken soll, wie er ihn zu heben

und zu bilden habe, um des glücklichsten Erfolges versichert sein zu können, — welche treffliche Anleitungen sicherlich jeder Musiklehrer, mit **welchem** Instrumente er sich auch immer beschaftige, durch den reellsten Erfolg bewährt finden wird. Kurz: indess **Webers** Allgemeine Musiklehre die allgemeinsten Grundsätze aller practischen Musik überhaupt lehrt, nicht aber eine Anleitung wie, wie der Lehrer seinen Scolaren bilden, wie ihm solche Grundsätze beibringen soll, enthält das **Bergsche** Schriftchen grade dieses letztere; — und verhält sich also zur Weberschen Allgem. Musiklehre wie Lehrform zum Lehrstoff, und beide zusammen bilden also recht eigentlich ein gewissermassen zusammengehöriges Ganze.

Nebenbei sind wir übrigens überzeugt, die Brauchbarkeit der Berg'schen Schrift für Lehrer und Lernende, für Organisten und Clavierstimmer, so wie für jeden Besitzer eines Pianoforte, dadurch noch sehr erhöht zu haben, dass wir diesem Werkchen auch noch einige, vorzüglich praktische, Anleitungen:

I. über die verschiedenen **Gattungen** des Fortepiano, —
II. über die **Behandlung** und gute **Erhaltung** desselben, —
III. über Abhülfe etwa vorfallender **Stockungen** im Mechanismus, — und
IV. über die sicherste und leichteste Art, das Instrument rein zu **stimmen**,

aus den Schriften bewährtester Meister, wie **Dieudonné** und **Schiedmayer**, **Asioli**, **A. E. Müller** und **C. Czerni**, sorgfältig ausgewählt, als practisch nützlichen Anhang beidrucken liessen.

(2580.)

Der musikalische Hausfreund für 1827, Musikern und Musikfreunden gewidmet. broschirt. 36 kr.

Dass auch der anspruchlose, lustige, gemüthliche Musikalische Hausfreund sein geneigtes Publicum gefunden hat, beweiset sein fröhliches Fortleben, bis jetzt sich in den sechsten Jahrgang erstreckend, ungeachtet mehrmaliger Wechsel der Redaction die Folge hatte, dass in den vorderen Jahrgängen von dem ersten Plane zuweilen abgewichen, und überhaupt nicht immer geleistet wurde, was zu leisten möglich gewesen wäre. Der jetzige sechste Jahrgang ist wieder vom Verfasser der beiden ersten bearbeitet. — „Was die ersten fünf Jahrgänge enthalten," sagt er in der Vorrede von 1827, „ist in dem, diesem Jahre beigefügten Inhaltverzeichniss „zu ersehen. Was dieselben — wenn man hätte Wort „halten konnen — enthalten sollten, findet der geneigte „Leser in den verschiedenen Vorreden versprochen. Mei-

„ne Nachfolger hielten sich aber nicht verpflichtet, das zu „halten, was ich versprochen hatte, und ich sehe ein, „dass es gar schwer ist, das zu thun, was Andere ver„sprechen. Darum will ich hiermit geziemendst gebeten „haben, zu glauben, wir hätten uns alle versprochen."

„Der Zweck des Hausfreundes — gemüthliche Unter„haltung zu gewähren, den Musikern und Musikfreunden „interessante Vorfälle und Erscheinungen im Gebiete der „Tonkunst in einem gefälligen Gewande mitzutheilen — „ist ja doch wohl, ob nun mehr oder weniger planmässig „geordnet oder nicht, wenigstens grösstentheils erreicht „worden, obgleich ich mich allerdings enthalten haben „würde, einiges früher Mitgetheilte, dem Inhalt einzuver„leiben." — Am Schlusse der Vorrede versichert der Herr Redacteur, „dass es ihm Ernst ist, bei seinem, obgleich „höchst anspruchlosen Erscheinen, doch so viel zu leisten, „als nöthig ist, um auch von den sogenannten Schön„geistern unsrer Zeit, nicht ganz unbeachtet, wohl gar „gering geachtet zu werden."

(2579.)

10 Musikalische Visiten-Charten, 3te Sammlung. 24 kr.

Kleine ausgewählte Gesänge mit Clavier- oder Guitarre-Begleitung, Flöten- und Guitarre-Solos u. dgl., in ganz kleinem Formate, und daher oft recht angenehm als Visiten-Charten zu verwenden.

(2485.)

J. Küffner, 7 Marches et Pas redoublés pr. 2 Clar. en mib, 3 Clar. en sib, pet. Flûte, Cor de Signal à clefs, 4 cors, 2 Trompettes, 2 Trombones, 2 Bassons, Serpent, gr. caisse et caisse roulante, op. 188. fl. 5.

(2573)

Fr. Witt, Pièces d'harmonie pr. Clar. en mib, 2 Clar. en sib, 2 Cors, 2 Bassons, Trompette, Trombone et Serpent. fl. 2. 30 kr.

Beide Meister haben sowohl die verschiedenen Instrumente, als auch den Character der Tonstücke, vorzüglich gut benutzt und getroffen, und es würden daher diese Compositionen gewiss überall mit Vergnügen gehört werden.

(2531.)

L. Schlösser, Polonoise pr. Vlon. av. acc. de l'orch. ou de Quat. op. 19. fl. 2.

(2154.)

L. Schlösser, 2 Duos concert. pr. 2 Violons, op. 18. liv. 1 et 2 chaque. fl. 1. 36 kr.

Da der Componist dieser Werke, von welchen schon Mehreres mit Beifall im Stich erschienen, seine Melodieen eben so angenehm aneinander reihet, als solche gut durchzuführen, und dabei grosse Schwierigkeiten zu vermeiden versteht, so werden diese Werke den Violinisten eine willkommne Erscheinung seyn.

(2530.)

L. v. Beethoven, Ouvert. et Entractes de la Tragédie Egmont, de Schiller, arr. pr. 2 Vlons, Alto et Vclle pr. Alex. Brand. fl. 3. 30 kr.

Das anerkannte Meisterwerk des Componisten wird durch dieses Arrangement nun auch den Liebhabern des Quartettspiels dargeboten. Das Arrangement ist sehr wohl gelungen, und so sind wir dann überzeugt, dass diese Ausgabe eine in jeder Hinsicht angenehme Erscheinung seyn wird.

(2550.)

L. Decortis, Thême varié pr. Violoncelle avec acc. de 2 Vlons, Alto et Basse, ou Piano, op. 4. fl. 1. 36 kr.

Es lässt sich auch ohne besondere Betheuerung erwarten, dass ein so guter Violoncellist wie Hr. Decortis für sein Instrument auch vorzüglich anpassend geschrieben hat. Mit dieser Ueberzeugung übergeben wir dieses Werk dem kunstsinnigen Publicum, und sind im voraus überzeugt, dass diese Composition jede Erwartung befriedigen wird.

(2553.)

C. Keller, Concert pr. Flûte av. acc. de l'orchestre, op. 20. fl. 3.

Wer Kellers frühere Compositionen kennt, wird auch mit Vergnügen zu dieser greifen, durch deren Vortrag ein Flötenspieler sich, in Concerten sowohl als in Privat-Zirkeln, aufs Vortheilhafteste produciren kann.

(2541.)

Camus, 3 grands Duos pr. 2 Flûtes, op. 6. (2me livre de Duos) fl. 2. 24 kr.

Solcher Duette wie diese sind für die eifrigen Flöten-Liebhaber noch immer nicht genug vorhanden. Der Name des Componisten ist bereits bekannt.

(2456.)

J. Küffner, 17me Potpourri, tiré de l'op. Il Crociato in Egitto de Meyerbeer pr. Guitarre, Flûte ou Violon, et Alto, op. 186. fl. 1. 36 kr.

(2474.)

— 18me Potpourri, sur des Thèmes fav. de l'opéra: Il Crociato in Egitto de Meyerbeer, pr. Fl. ou Vlon, Alto et Guitarre, op. 187. fl. 1. 12 kr.

(2469.)

— 60 Leçons pr. 2 Guitarres, à l'usage des commençans, op. 168. fl. 2. 24 kr.

Küffner hat zwar schon sehr Vieles, sowohl für die Guitarre allein, als auch mit andern Instrumenten, geliefert; allein er wird sich nicht erschöpfen. Die hier angezeigten Werke sind Trios, ausgezogen aus Meyerbeers so schöner Oper. Die Zusammenreihung ihrer sehr lieblichen Themas wird sicherlich die angenehmste Unterhaltung gewähren.

Das 3te Werk, die 60 Leçons, sind allen welche sich diesem schönen Instrumente widmen mit Recht zu empfehlen. Liebhaber werden darin eine Auswahl von Ariettien finden, welche, mit Einsicht für das Instrument gegeben, so geordnet sind, dass sich Schüler und Lehrer angenehm und nützlich damit unterhalten werden.

(2553.)

Matteo Carcassi, 6 Walses, pr. Guit., op. 4. 36 kr.

(2554.)

— Le nouveau papillon, ou choix d'airs faciles et soigneusement doigtés, pr. Guit. op. 5. fl. 1. 12 kr.

(2555.)

— Au clair de la lune, varié pr. Guit. op. 7. 36 kr.

(2556.)

— Étrennes aux amateurs, ou nouveau recueuil de six Contredanses, Françaises, six Walses, et trois airs variés pr. Guit. op. 8. fl. 1.

(2557.)
Matteo Carcassi, 3 airs italiens variés pr. Guit. op. 9. fl. 1.

(2558.)
— Amusement ou choix de douze morceaux faciles et soigneusement doigtés pour Guit. op. 10. fl. 1.

(2559.)
— Recueil de 10 pet. pièces pr. Guit. op. 11. fl. 1.

(2560.)
— 3 Themes variés, pr. Guit. op. 12. fl. 1. 12 kr.

(2561.)
— Melange de 22 morceaux faciles et soigneusement doigtés, pr. Guit. op. 14. fl. 1. 12 kr.

(2562.)
— Tra la la, air varié pr. Guit. op. 15. 42 kr.

(2563.)
— 8 Divertissemens, pr. la Guit. op. 16. 42 kr.

(2564.)
— Le Songe de J. J. Rousseau, air varié, pr. Guit. op. 17. 42 kr.

(2565.)
— 6 airs variés, d'une exécution brillante et facile, pr. Guit. op. 18. fl. 1. 36 kr.

(2566.)
— Fantaisie, composée des plus jolis airs de Robin des bois, pr. Guit. op. 19. 48 kr.

(2567.)
— Air suisse, varié pr. Guit. op. 20. 48 kr.

(2573.)
— Air Eccossais, de la Dame blanche, pr. Guit. op. 22. 42 kr.

Die Vorstehend angezeigten 16 Werke für die Guitarre von Einem Meister, welcher zwar noch nicht hinlänglich in Deütschland bekannt ist, in anderen Ländern aber sich

einen grossen Beifall durch eben diese Compositionen errungen hat, sind eben so schön, als mit guter Bezeichnung des Fingersatzes versehen und darum allen Guitarristen in doppelter Hinsicht anzuempfehlen, nämlich sowohl zur angenehmen Unterhaltung, als auch zur grundlichen und doch leichten und angenehmen Übung der mechanischen Fertigkeit in der Behandlung des Instrumentes.

(2535.)

Jos. Michel, 12 Contredanses, avec Figures, pr. 2 Vlons, Fl., Clar., 2 Cors et Basse, op. 64. fl. 1. 36 kr.

Die Sammlung von Contretänzen ist von einem Compositeur, welcher in diesem genre vorzüglich glucklich genannt werden kann.

(2543.)

Walse Fav. La tempête, Das Gewitter, pr. 2 Vlons, Clar., 2 Cors et Basse, Nr. 1. 12 kr.

(2544.)

Bott, Der Willkomm, (L'accueil,) Favorit-Walzer pr. 2 Vlons, Fl., Clar., 2 Cors et Basse, Nr. 2. 12 kr.

(2552.)

Boïeldieu, Walse fav. de la dame blanche, pr. 2 Vlons, Fl., Clar., 2 Cors et Basse Nr. 3. 12 kr.

(2569.)

Zwei Favorit-Ländler für 2 Vlinen, Flöte, Clar., 2 Hörner und Bass, Nr. 4. 12 kr.

Indem wir auf diese Ausgaben einzelner Walzer für das Orchester aufmerksam machen, zweifeln wir nicht, dass diese Sammlung, sowohl um der guten Wahl und Einrichtung, als auch um des besonders billigen Preises willen, Aufnahme finden wird.

(2537.)

L. v. Beethoven, Ouvert. und Entractes zum Trauerspiel Egmont, für Pianof. und Violin. fl. 3.

Beide Werke, wovon wir besonders das erste schon vorstehend in dem Quartett-Arrangement angerühmt haben, wird von wahren Kunstkennern zuverlässig auch in dieser Einrichtung geschätzt und geehrt werden.

(2578.)
Fauconier et Snel, fantaisie et Var. bri sur la cavatine de la Dame blanche, p Piano et Violon. fl. :

Das 2te Werk zeichnet sich durch das gefällige Them und durch die brillante Behandlung beider Instrument vortheilhaft aus.

(2529.)
Ch. Rummel, Rondoletto de Triebensee, arr. à 4 mains pr. Pianof. 48 kr.

(2571.)
— Sonate à 4 mains, op. 59. fl. 3. 30 kr.

(2581.)
— Fant. brillante de la Dame blanche, à 4 mains pr. Pfte. op. 60. fl. 1.

(2549.)
Boïeldieu, Marche tirée de l'opéra la Dame blanche, à 4 mains, arr. par J. P. Heuschkel. Nr. 15. fl. 1.

Was lieblich und gefällig ist, findet man in diesen Werken; auch sind die Schwierigkeiten nur mittelmässig und mitunter gar nur gering, so dass diese Werke von diesen beliebten Tonsetzern eines jeden Clavierspielers Beifall erhalten werden.

(2528.)
L. v. Beethoven, Choix d'airs, de l'opéra Fidelio, arr. pour le Pianof. par J. Moscheles. fl. 2. 24 kr.

(2572.)
Breul, Rondeau pr. Pianof. op. 24. 24 kr.

(2536.)
Kruck, 6 Variat. pr. Pianof. 36 kr.

(2516.)
Rossini, choix d'airs de l'op. Cenerentola, pr. Pianof. fl. 2.

(2523.)
Fr. Snel, Rondeau brillant pr. le Pianof. fl. 1.

(2512.)
Heuschkel, La gravité et la plaisanterie, (Ernst u. Scherz) pr. Pianof. Nr. 283. 8 kr.

(2547.)

Rothe, Alexis-Walzer, pr. Pianof. Nr. 284. 8 kr.

(2548.)

Fav. Walzer, aus den Wienern in Berlin, für Pianof. Nr. 285. 8 kr.

(2551.)

Boïeldieu, Walse fav. de la Dame blanche, pr. Pianof. Nr. 286. 8 kr.

(2568.)

— 2de Walse de l'op. La Dame blanche, pr. Pianof. Nr. 287. 8 kr.

Unter diesen Solos für Piano ist ein Auszug einer Oper von Beethoven, und ein anderer von Rossini. Die täglich zunehmende Liebhaberei für solche Opernauszüge hat es uns zur Pflicht gemacht, die besten Opern nach und nach in solcher Gestalt erscheinen zu lassen. Die übrigen Werke sind Kleinigkeiten, welche auch Gönner ganz sicherlich finden werden.

(2453.)

L. v. Beethoven, Missa solennis, op. 123. Partition.

(2534.)

— Missa, à gr. Orch. in Stimmen. op. 123.

(2582.)

— Missa, Clavierauszug, op. 123,

Von diesen bedeutenden Werken sind die letzten Bogen der verschiedenen Ausgaben unter der Presse und werden nächstens versendet: wir beziehen uns, was diese herrlichen Kunstschöpfungen betrifft, auf die bereits mehrfältig verbreiteten Ankündigungen.

(2498.)

Bibliothèque de musique d'église, liv. 4. cont. Responsoria in Coena Domini von F. A. Valotti, et, Agimus tibi gratias Rex, von Orlando Lasso. fl. 2. 30 kr.

Dieses 4te Heft reihet sich würdig an die früheren an, dafür bürgen schon die Namen Valotti und Orlando di Lasso.

(2532.)

C. Beck, Unser Vater, für 4 Singstimmen. 16 kr.

(2540.)

— 12 Gesänge für 3 Kinderstimmen, zum

Gebrauch des methodischen Singunterrichts. 6te Samml. 48 kr.
Beide Werke werden dem Zweck wofür sie geschrieben sind, eben so sicher entsprechen, als alle schon früher erschienene dieses, allgemein anerkannten Meisters, in vollem Masse gethan haben.

(2483.)
Zwing, Coblenzer Liedertafel, 2tes Heft, 6 Lieder für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen. fl. 2.
Dieser Componist schreibt, wie Sänger in solchen Gesellschaften es wünschen.

(2522.)
J. Lecerf, 6 Lieder, mit Piano-Begl. fl. 1.
Die Gedichte sind richtig aufgefasst, die Melodieen schön und die Begleitung effectvoll.

(2570.)
J. A. Anthes, 3 Duette für 2 Singstimmen, mit Clavierbegl. op. 7. fl. 1.
Den leichten, fasslichen Gesang versteht Hr. Anthes ganz vorzüglich, wie dies seine früheren Producte dieser Gattung beweisen. Den Freunden seiner Muse wird daher die vorliegende Sammlung wieder hochlich willkommen seyn.

(2545.)
Weigl, Gesellschaftslied „Auf der Liebe Rosengarten“, mit Guit. Nro. 65. 8 kr.

(2546.)
Pohlenz, Der kleine Tambour, aus dem Vaudeville Die 7 Madchen in Uniform. Nr. 66. 8 kr.

Souscription,

LE SIÉGE DE CORINTHE,

Opéra en trois actes,

Musique

de G. Rossini.

Habituée depuis long-temps à partager avec toute l'Europe l'admiration qu'y ont excité les nombreux ou-

vrages de **Rossini**, la France musicale attendait avec impatience que cet auteur si fécond et si original enrichit la scène française d'un nouveau chef-d'oeuvre: son attente n'a point été trompée, et le *Siége de Corinthe* est déja placé à la tête des plus belles productions de son auteur. Les personnes qui ont assisté à la représentation de cet ouvrage ont pu reconnaître que l'auteur avoit su triompher avec un rare bonheur des difficultés que devaient présenter à un étranger la Scène et la Prosodie françaises, et qu'animé par les situations admirables qu'il renferme, jamais l'auteur de *Mose* et d'*Otello* n'avait rencontré de plus sublimes inspirations.

La *Grande Partition* de cet ouvrage, paraîtra dans le courant de *décembre*.

Le prix net de la *Souscription* est fixé à 45 *fr.* pour les personnes qui se feront inscrire *avant le 1er Janvier*.

La liste des Souscripteurs sera imprimée en tête de la partition.

Les lettres et envois de fonds devront être *affranchis*. Les Souscripteurs recevront l'exemplaire *franc de port*, en ajoutant au prix ci-dessus 2 fr. 50 c. pour les departemens et 5 fr. pour l'étranger.

Le même éditeur publie en ce moment les ouvrages suivans extraits de la Partition du

Siége de Corinthe:

L'ouverture réduite pour Piano par l'auteur, avec accompagnement de Violon ad libitum.

Les morceaux détachés réduits avec accompagnement de Piano par l'auteur.

Les Morceaux détachés avec accompagnement de Guitare, par Meissonnier jeune.

L'Ouverture à grand orchestre.

l'Ouverture et les Airs arrangées.
- En Harmonie par F. Beer.
- En Quatuor..
  - pour 2 *Violons*, *Alto et Basse*, par F. Gasse.
  - pour *Flûte*, *Violon*, *Alto et Basse* par le même.
  - pour *Flûte*, *Clarinette*, *Cor et Basson*, par F. Beer.
- Pour deux Violons, par F. Gasse.
- Pour deux Flûtes, par Guillou.
- Pour deux Clarinettes.

L'Ouverture et les airs principaux arrangés pour Guitare et Violon, par F. Carulli.

IV.

Original Communications on British Interests, Commerce, Industry, History, Biography, Topography etc., on Men and Manners; on Inventions and Improvements in the technical Departement etc.

„Since the days of Johnson" — sagt der Herausgeber des Chronicle, — dessen Plan er während seinem vieljährigen Wohnen und Reisen im brittischen Reiche zur Ausführung vorbereitete — in seiner, dem I. Hefte zur Einleitung dienenden, eben so interessanten, als belehrenden Abhandlung über den Geist und Charakter der vorzüglichsten brittischen Journale — „the improvements, which have taken place in the conduct of the Periodical Press of Great-Britain are as rapid, as they are astonishing. Its productions are now justly the boast of every Englishman and the envy and admiration of foreigners; they are the staple-article in the literary mart of that blessed country and current throughout the civilized world: they are the main-channels for the diffusion of practical knowledge, public spirit and sound political principles among all mankind. So great has been the change and improvement within the last fifty years, that a British Monthly Magazine in the present day is in fact not more different from one published in 1775, than the TIMES *newspaper* of 1826 is superior in any essential respect from one of the same date published in *Berlin*, *Petersburg* or in *Vienna*." —

Jene Schätze des Wissens, welche die periodische Presse Grosbrittaniens täglich und in unerschöpflicher Fülle darbietet, dem übrigen Europa zugänglicher zu machen, ist der Hauptzweck unsers Unternehmens. Unverstümmelt und in der Ursprache gibt der „BRITISH CHRONICLE" für eine kleine, keinem Literaturfreunde schwere Ausgabe den Kern alles dessen wieder, auf dessen Anschaffung wir, bei der Theurung englischer Journale, jährlich eine Summe von mehr als zwölf hundert Thalern verwenden. — Auch wird man da, wo die Englischen Zeitschriften auf dem langsamen Wege des Buchhandels bezogen werden, ihre wichtigsten Artikel im „British Cronicle" gewöhnlich noch früher zu lesen bekommen, als die Originale selbst, weil wir diese, sogleich nach ihrem Erscheinen durch die Briefpost zugesendet erhalten. —

The British Chronicle

erscheint in wöchentlichen Heften in Imperial-Octav mit brittischer Pracht auf Jesus-Velin gedruckt. Der halbjährige Preis ist in allen Buchhandlungen des Preussischen Staats und in Kurhessen 4½ Curant; in Sachsen

4 Thaler Sächs.; in Oestreich 6 fl. Conv. Mze.; in Bayern, Würtemberg, Baden, Darmstadt, Nassau 7 fl. 12 Kr. im 24 fl. Fuß; in Hannover, Braunschweig, Bremen 3½ Thaler in Gold; in Hamburg, Lübeck, Holstein 11 Mark Curant.

Gotha, am 1sten November 1826.

Das Bibliographische Institut.

Den so überaus zahlreichen, hochgeehrten Förderern dieses [nicht nur in Deutschland allein] mit ungetheiltem Beifall aufgenommenen und von mehreren der größten Literatoren Großbrittaniens unmittelbar unterstützten Unternehmens geben wir die angenehme Nachricht, daß das erste Heft des „BRITISH CHRONICLE“ schon Mitte des Monats December versandt werden wird.

Da die Namen der Herren Abonenten dem ersten Hefte vorgedruckt werden sollen, so ersuchen wir um gefällige zeitige Aufgabe der noch zu machenden Bestellungen auf das ergebenste.

Die Redaktion des Werkes.

Bestellungen werden bei B. Schotts Söhnen in Mainz angenommen und prompt besorgt.

Journal Général d'Annonces

D'OBJETS D'ARTS

ET DE LIBRAIRIE,

publiés en france et à l'étranger;

Avec des notices analytiques et raisonnées sur les productions nouvelles des arts et de la littérature.

Dieses interessante und mit Geist und Gründlichkeit redigirte Blatt wurde schon im Intelligenzblatt Nr. 6 zum 2. Bande der Cäcilia pag. 27 angekündigt, und der Plan und Prospect des Ganzen vorgelegt. Da dasselbe während seines bisherigen Bestehens alle Versprechungen und Erwartungen nicht allein erfüllt, sondern wirklich übertroffen hat, und namentlich schnelle Nachrichten über alle Erscheinungen am musikalischen Horizonte Frankreichs, dabei aber auch nicht selten sehr geistreiche Aufsätze über Kunstgegenstände enthält, und diesem allen nach auch allen denjenigen teutschen Lesern, welche sich für Kunst überhaupt, und insbesondere auch für den Kunstzustand im Auslande interessiren, empfehlenswerth ist; so glauben wir, unser teutsches Publikum hiermit nochmal eigens auf diese gediegene Zeitschrift aufmerksam machen zu müssen.

Wir lassen zu dem Ende nachstehend vordersam die ursprüngliche Ankündigung wieder abdrucken.

Prospectus.

Le Commerce de la Musique et des Estampes réclame depuis long temps un *Journal spécial d'Annonces*, offrant la nomenclature complète et raisonnée de toutes le productions de nos Artistes.

Cette Feuille, qui doit être utile aux Amateurs et Professeurs comme aux Editeurs et Marchands, paraitra le vendredi de chaque semaine, à partir du 7 Janvier 1825. Les Redacteurs, étant à portée de puiser leurs matériaux à une source officielle, ne négligeront rien de ce qui peut faciliter les relations entre Paris, les départements et l'étranger pour ce genre d'industerie.

Chaque Numéro contiendra le titre des Oeuvres de Musique, Gravures, Lithographies, etc., avec les noms des auteurs, les noms et la demeure des marchands, le prix, etc., etc.

On pourra aussi y insérer l'annonce des morceaux précieux commencés par MM. les Artistes lorsqu'il désireront en donner connaissance au public avant la mise en vente.

On indiquera les lieux, jours et heures des ventes de Tableaux, Estampes, etc., ainsi que les prix auxquels se seront élevés les objets recherchés pour l'exécution, l'ancienneté, la rareté, etc.

Ce Journal sera imprimé avec soin, sur beau papier, format in 8.

Le prix de l'abonnement est de 12 fr. par an.

MM. les Professeurs de Musique et de Dessin, MM. les Libraires, Marchands de Musique et Marchands d'Estampes, et MM. les Directeurs des postes, jouiront de la ramise d'usage.

Le Bureau d'abonnement est au Palais-Royal, galerie du Café du Foi, no. 33, au second.

Les lettres et paquets doivent être envoyés, franc de port, à MM. Fayet et Duterire, éditeurs, à l'adresse ci-dessus.

An dem in der obigen Ankündigung Enthaltenen hat sich übrigens seitdem dieses geändert, dass das Journal in Paris Mittwochs und Sonnabends erscheint, und der Abonnementspreis in Paris 15 fr. jährlich ist, fürs Ausland werden 4 fr. weiter als Porto berechnet. In Ansehung der Sache selbst besagt die nachstehende nähere Ankündigung das weitere.

Journal Général d'annonces d'objets d'arts et librairie, Publiés en France et à l'Etranger, avec des notices analytiques et raisonnées sur les productions nouvelles des arts et de la littérature.

La publicité devenant de plus en plus nécessaire au succes de toute espèce d'entreprise, MM. les Auteurs et

Éditeurs apprécieront sans doute l'avantage que leur présente sous ce rapport le Journal de MM. *Dutertre* et *Fayet*, employés à la Direction de la librairie.

Ce recueil bibliographique généralement répandu, existe depuis deux ans. C'est un manuel indispensable aux Amateurs, aux Libraires et aux Marchands d'estampes et de musique. Il contient le titre exact des Livres nouveaux, des oeuvres de Musique, Gravures, Lithographies, Cartes géographiques, et Plans, Médailles, etc., avec les noms des auteurs, graveurs, dessinateurs, ainsi que l'adresse des marchands.

Toutes les productions nouvelles y sont classées par ordre de matières, en sorte que ce Journal présente au Commerçant et à l'Amateur un guide commode ou les recherches sont tres-faciles même avant la publication des Tables; et d'autant plus étendu, que les Rédacteurs puisent leurs renseignemens à une source officielle ou les productions qui font l'objet de leurs annonces se trouvent réunies de tous les points de la France au moment de leur publication.

En s'abonnant à cette feuille, MM. les Auteurs et Éditeurs ont le privilége d'y faire insérer sans rétribution des extraits de leurs Prospectus, des notes de sous-presse, etc. etc.

Wir erbieten uns, Bestellungen auf dieses sehr interessante Blatt anzunehmen und prompt zu besorgen, in welcher Hinsicht unser neu etablirtes Haus in Paris den teutschen Bestellern und uns die angenehmste Erleichterung verschafft.

Mainz im Nov. 1826.

B. Schott's Söhne.

Anzeige

betreffend das Beilegen fremder Anzeigen bei Versendung der Cäcilienhefte.

Gegen Vergütung von 1 fl. 48 kr. Rhein. oder 1 Rthlr. Sächs. werden gedruckte Anzeigen, Entgegnungen, Novitätenverzeichnisse u. dgl. den Cäcilienheften beigelegt, (wo möglich auch beigeheftet) und mitversendet; nur wird, wie sich von selbst versteht, dadurch nicht die Verantwortlichkeit für den Inhalt solcher fremden Anzeigen übernommen.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1827.
Nr. 23.

Subscriptions-Anzeige.

Handbuch der musikalischen Litteratur, oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen. Zweite, ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, (bis zu Ende des Jahres 1826 und zum Theil noch weiter reichend,) mit alphabetischen Namensregistern der Autoren und Musikalienverleger. Gross-Octav. (Ohngefähr 1200 Seiten stark.) Leipzig, bei C. F. Whistling.

Subscriptions-Preiss bis Ostermesse 1827 auf Schreibpapier 5 Rthlr., und auf Druckpapier 4 Rthlr., sächsisch.

Die Vorzüge dieser neuen Auflage vor der ersten in Hinsicht auf Umfang, Vollständigkeit, Richtigkeit und Genauigkeit sind ausserordentlich bedeutend, wie man auch schon theils aus dem Titel, theils aus der nähern Anzeige, welche überall hin versandt worden ist, ersehen kann. Bis zur Erscheinung eines Supplementbandes nach 2 oder 3 Jahren, wird einstweilen vom November dieses Jahres an, ein musikalischer Monatsbericht an die Subscribenten der neuen Auflage unentgeldlich ausgegeben.

Alle Kunst-, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Subscription bis zu Ende der Ostermesse d. J. an, wo sodann gegen Bezahlung des Subscriptionsbetrags die erste Abtheilung abgeliefert wird; die zweite Abtheilung wird spätestens im September dieses Jahres unentgeltlich nachgeliefert. Nach der Ostermesse dieses Jahres tritt der über die Hälfte erhöhte Ladenpreis ein, auch werden die musikalischen Monatsberichte spätern Käufern mit 9 Groschen für einen Jahrgang von 12 Stükken besonders berechnet. Unabhängig von der neuen Auflage erscheint zur Ostermesse noch der 10te und letzte Nachtrag zur ersten Auflage, welcher die Neuigkeiten von Ostern 1826 bis Ostern 1827 enthält und die frühere Auflage völlig beendigt.

Zugleich fordere ich alle Herren Verleger und Autoren, welche Selbstverlag haben, auch auf diesem Wege nochmals auf, mir die Titel ihrer musikalischen Werke, besonders der neuesten, schleunigst einzusenden, damit das Manuscript nochmals damit verglichen werden kann.

Leipzig, im Febr. 1827.

C. F. Whistling.

Anzeige.

Von folgendem Werke, welches als klassisch bekannt ist und meiner Empfehlung nicht bedarf, habe ich eine Anzahl Exemplare gekauft und verkaufe sie complet und einzeln zu erniedrigten Preisen:

C. Phil. Em. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und Probestücken in 6 Sonaten erläutert. Erster Theil, 3te mit Zusätzen und 6 neuen Clavierstücken verm. Auflage. Zweiter Theil, Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie, 2te verb. und mit Zusätzen verm. Auflage. Complet jetzt 3 Thlr. 12 Gr. (ehedem 6 Thlr.) und jeder Theil einzeln 2 Thlr.

Leipzig, im Febr. 1827.

C. F. Whistling.

Anzeige.

Anzeige.

chenmusik, (katholische, protestantische, evangelische), Theatermusik, (italische, französische und deutsche), Conzertmusik etc. etc. und der ausgezeichneten Componisten giebt.

---

tungen und Grab-Gesänge in Hinsicht auf mancherlei Stände, Lebens-Alter und Todes-Arten. Von Samuel Baur 8. fl. 2. 24 kr.

Berger, L., 3 Marsche f. d. Infant. oe. 21. 20 Sgr.
Czerny, C., Impromptu brill. oe. 116. 1 Rthlr. 5 Sgr.
Haydn, J., 3 Quatuors oe. 64. arr. J. P. Schmidt. No. 1. à 27 1/2 Sgr. No. 2 u. 3. à 1 Rthlr. cpl. 2 Rthlr. 27 1/2 Sgr.
Mozart, Zauberflote. arrang. p. C. F. Ebers. 2 Akte, jeder 2 Rthlr. 20 Sgr.
— — G moll Quart. oe. 88. arrang. p. Succo. 1 Rthlr. 10 Sgr.

d) Fur das Pianoforte mit Begleitung.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 3s Quartett f. Pfte. mit V., Viola, Vcello oe. 3. 2 Rthlr. 15 Sgr.
Mendelssohn-Bartholdy, Sonate av. V. oe 4. 27 1/2 Sgr.

e) Fur das Orchestre.

Fesca, F. E. Ouverture oe. 43. (oeuvre posthume) 2 Rthlr.

f) Tänze fur das Pianoforte allein.

Beleke, Fr., Cotillon. s. Aschenbrödel. 7 1/2 Sgr.
— — Cotillon. s. Sargino. 7 1/2 Sgr.
Neithardt, A., Cotillon. s. d. Oberon. 12 1/2 Sgr.

Musik - Anzeige.

Im Verlage bei *F. E. C. Leuckhart* in Bresslau ist so eben erschienen, und in allen Musik-Handlungen zu haben:

Schnabel, J. *Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo.* Partitur. 1 Rthlr.
— dieselbe in einzelnen Stimmen. 1 Rthlr.
— dieselbe mit Begleitung von 2 Bassethornern oder Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Horner und 3 Posaunen ad libitum. 2 Rthlr. 4 ggr.

Die Singstimmen einzeln der Bogen à 3 ggr.

Der Name des um die Kirchen-Musik sehr verdienten Dom Kapellmeisters Herr Schnabel burgt für den innern Werth der hier angezeigten Messe, und wird vorzuglich allen Sing-Vereinen, Gymnasien und andern Bildungs-Anstalten, welchen die Pflege des Gesanges am Herzen liegt, sehr willkommen sein.

Von demselben Componisten sind bereits in obigem Verlage erschienen:

1. 4 *Hymni Vespertini a 4 Vocibus et Orch.* 1 Rthlr. 8 ggr.
2. *Hymnus Veni Creator Spiritus a 4 Vocibus et Orch.* 1 Rthlr.

3. *Offertorium in F a 4 Voc. et Orch.* 1 Rthlr.
4. *Offertorium in C.* 1 Rthlr. 4 ggr.
5. Psalm für Männerstimmen. 1 Rthlr. 4 ggr.
6. 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. — 12 ggr.

Ankündigung.

Nächstens wird bei uns die Presse verlassen:

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend, von Dr. E. F. F. Chladni. 8.

Wenn manchem, der sich von den, in des trefflichen Chladni grösserem Werke über Akustik, enthaltenen Grundlagen alles gründlichen Wissens im Fache der Tonlehre, zu unterrichten wünscht, die Ausführlichkeit jenes Werkes im Wege steht, so wird die gegenwärtige, vom berühmten Herrn Verfasser bearbeitete, gedrängte und doch äusserst lichtvolle und verständliche kürzere Uebersicht der Schall- und Klanglehre gewiss Jedermann hochlichst willkommen sein. Eine ausführlichere Ankündigung des Inhaltes des Werkchens behalten wir einem nächsten Intelligenzblatte vor.

B. Schott's Söhne.

Flügelpianoforte's und in Tafelform.

Flügelpianofortes von *Nanette Streicher* in Wien, von 6 Octaven, in Nussbaum- und Maser-Eschenholz sind fortwährend, in hinlänglicher Anzahl zur Auswahl zu finden in der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Auch von andern berühmten Meistern sind Flügel und tafelförmige Pianoforte stets in Vorrath.

B. Schott's Söhne, in Mainz.

Ein erster Hornist.

In ein Niederländisches Regiment wird ein guter erster Hornist gesucht, man wende sich desshalb an Herrn J. Keyser, Musikmeister bei der 16ten Division in Ypern.

Ein Fagottist und Contrabassist.

Ein Musikus sucht eine Stelle als Fagottist oder Contrabassist, die Musik-Verlag-Handlung B. Schotts Söhne in Mainz giebt Auskunft auf portofreie Anfragen.

Ein Tenor-Posaunist.

Es wird ein junger Mann gesucht, welcher Tenor Posaune gut bläst. Nähere Auskunft ertheilt Herr Schmitt, Fürstlich Hohenlohescher Kapellmeister in Oehringen.

Ein Violinist.

Ein sehr guter Violinspieler wünscht eine Anstellung in einer Capelle oder einem guten Orchester. Das Nähere ist auf portofreie Briefe durch die Hofmusikhandlung B. Schotts Söhne in Mainz zu erfahren.

Gf. Weber.

Nachricht für reisende Virtuosen.

Die Königliche Polizey-Commission hieselbst hat, um den mancherley Collisionen, Unregelmässigkeiten und Willkührlichkeiten vorzubeugen, welche hin und wieder bei Aufführungen von Conzerten, musikalischen Abendunterhaltungen auswärtiger Tonkünstler, Declamatorien etc. wahrgenommen sind, unter Genehmigung des Königlichen Cabinets-Ministerii ein Reglement erlassen, durch welches, ausser einigen auf die hiesigen Local-Verhältnisse Bezug habenden Vorschriften, bestimmt ist, dass jeder, zumal fremde Tonkünstler, welcher hier ein Conzert etc. zu geben, beabsichtigt, wenigstens vierzehn Tage vorher ein desfallsiges schriftliches Gesuch bei ihr einzureichen habe.

Jede Art von Subscriptions-Sammlung ist bei 5 fl. Strafe verboten, um den hierbei vielfältig vorgekommenen Zudringlichkeiten Schranken zu setzen.

Göttingen den 2ten December 1826.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1827.
Nr. 24.

MISSA SOLENNIS
in *D*-dur
von
Ludwig van Beethoven
Op. 123.

Partitur, ausgesetzte Stimmen, und Clavierauszug.
Mainz bei B. Schotts Söhnen.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Todestage des unvergesslichen Tonmeisters, hat obiges Werk, ohne Zweifel sein Grösstes und Bewundernswürdigstes, bei uns die Presse verlassen, und ist an die verehrlichen Subscribenten bereits versendet worden.

Beethovens Verehrer, oder, was hiermit gleichbedeutend ist, die Gesammtheit unserer musikalischen Welt, wird das herrliche Werk des, seinem Zeitalter mit unerreichbaren Schritten voreilenden Riesengeistes, mit Bewunderung empfangen und Seinen Manen den verdienten Tribut der Verehrung zollen.*)

*) Es ist zur Aufführung bei dem diesjährigen grossen niederrheinischen Musikfeste in Elberfeld bestimmt.

Wir müssen mit der vorstehenden Anzeige zugleich eine Entschuldigung der bisherigen Verspätung dieser Ausgabe verbinden. Die Ursache der Zögerung lag einzig in unserem Wunsche und Bestreben, der Auflage dieses Meisterwerkes diejenige höchstmögliche Correctheit zu verschaffen, welche der hohe Kunstwerth des Werkes gebieterisch fordert. Nur die zu diesem Zwecke mehrmal wiederholten Correcturen und Wiederdurchsichten, (welchem Geschäfte ein durchaus sachverständiger Freund, Herr Ferdinand Kessler in Frankfurt, aus regem Kunsteifer und aus besonderer Verehrung für den hohen Meister, sich unterzogen und dadurch sicherlich den Dank aller Kunstfreunde erworben hat,) — nur diese mehrmaligen Durchsichten und Wiederdurchsichten waren es, welche den Abdruck und die Versendung bis jetzo verzögert hatten; wogegen wir aber nunmehr auch zuversichtlich erwarten können, dass die Auflage in Ansehung der Correctheit jeder billigen Erwartung entsprechen wird.

Der Ladenpreis ist
für die Partitur 19. fl. 24 kr.

für die ausgesetzten Sing- und Orchesterstimmen 20 fl.
— den Clavierauszug 10 fl. 15 kr.

Auf Erfodern können auch einzelne Stimmen in vielfachen Abdrücken, à 15 kr. pr. Musikbogen, abgegeben werden.

Wir sind stolz darauf, zugleich anzeigen zu können, dass auch Beethovens letztes Quartett (aus *cis*-moll, op. 129, für 2 Violinen, Viola und Vcll.,) sich bei uns bereits unter der Presse befindet.

Mainz, im April 1827.

Die Grossherzoglich Hessische Hof-Musik- u. Instrumenten-Handlung von B. Schott's Söhnen.

Anzeige.

MEHRSTIMMIGE GESÄNGE
für grosse
Singvereine und kleinere Zirkel,
von
GOTTFRIED WEBER.
Op. 41, Dritter Heft,
enthaltend
drei Gesangstücke
für
SOPRAN, ALT, TENOR und BASS.
Ausgesetzte Singstimmen, nebst Directionsstimme.
(Preis 1 fl.)

Nach der Aufnahme, welche die beiden ersten Hefte dieser classischen Sammlung bereits in allen Singvereinen gefunden haben, welche Compositionen dieser Gattung in ihrem wahren Geiste aufzufassen und wiederzugeben verstehen, bedarf der vorliegende Heft durchaus keiner weiteren Empfehlung mehr, und wir beschränken uns daher auf die blose Bemerkung, dass die drei Numern aus welchen es be-

steht, (Minneglück von *E. Stöber*, — Meylied von *Göthe*, und Sängerfahrt zum Berge, —) womöglich noch ensprechender und in gewisser Hinsicht auch leichter ausführbar sind als die vorhergehenden.

Die Art der Herausgabe, in ausgesetzten Stimmen, (welche wir zahlreichen Singvereinen, in vielfältigen Exemplaren zu äusserst mässigem Preisse, anbieten können,) und die gedrängte Einrichtung des Stiches der Partitur, welche auf blos zwey Notenzeilen eben Das, als Partitur mit Text, und zugleich als Clavierauszug, leistet, was sonst nur auf sechs und mehr Zeilen geleistet werden konnte, dies alles befördert die Gemeinnützigkeit der Ausgabe über die Maassen, und können wir dieselbe auch aus diesem Grunde — vom hohen Werthe der Compositionen des vielseitig ausgezeichneten Meisters auch ganz abgesehen — jeder Singgesellschaft ganz vorzüglich empfehlen.

Auch dem *Studium der Composition* glauben wir dadurch förderlich zu seyn, dass wir die erwähnte gedrängte Partitur, auf Verlangen, auch einzeln und ohne ausgesetzte Stimmen, zu einem, verhältnissmässig eben so geringen Preisse, abgeben.

Jeder Heft wird auch einzeln verkauft.

Der vierte wird, aus oben angedeuteten Gründen, ebenfalls bald nachfolgen.

B. Schotts' Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

WEITERE ERGEBNISSE

der

weiteren Forschungen

über die

Echtheit

des

Mozart'schen Requiem.

Als Fortsetzung des (im Jahre 1826) vorangegangenen Heftes: *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem, Mainz* 1826.

Besonders abgedruckt aus den Heften 22 und 23 der Zeitschrift Cäcilia

Der in dem vorliegenden Hefte besprochene Gegenstand hat ein viel zu allgemeines und lautes, ja zum Theil überspanntes Interesse erregt, als dass es dem Kunstfreunde nicht höchst interessant sein müsste, als Fortsetzung des im vorigen Jahre 1826 vorangegangenen Heftes

Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem, Mainz 1826.

die nunmehr endlich völlig zur Aufklärung gebrachte Sache in dem gegenwärtigen Hefte weiter vollständig zusammen gestellt zu finden. Es enthält dieses Heft nichts Anderes, als einen blos buchstäblichen Wiederabdruck der in dem 22. und 23. Hefte der *Cäcilia* enthaltenen Artikel, grade

wie auch das vorhergegangene Heft nichts anderes, als einen eben so buchstäblichen und Seite für Seite, Zeile für Zeile, mit den betreffenden Blattseiten der Cäcilia übereinstimmenden Wiederabdruck der Artikel aus dem 11. und 16. Cäcilienhefte enthielt. Der Werth und Nutzen der gegenwärtigen Ausgabe soll blos darin liegen, dass man hier, in Verbindung mit dem vorangegangenen Hefte der „Ergebnisse" die in mehreren Cäcilienheften zerstreuten Aufschlüsse bequem zusammengedruckt findet.

Eine Uebersicht des Inhaltes dieser merkwürdigen Broschüre gewährt folgende Inhaltsanzeige:

A.) Ueber des Hrn. Abts Stadler zweite Schrift: *„Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem."* (Aus der Zeitschrift *Cäcilia*, Heft 22.) S. 133 — 151.
 1.) Abermalige Bestättigungen der Unechtheit des befraglichen Werkes durch Herrn Stadlers Zeugnis. S. 133 - 141.
 2.) Beiläufige Erwähnung einiger geringen Irrungen und Gedächtnisfehler des Hrn. Stadler. S. 141 - 143.
 3.) Resultate aus dem Bisherigen. S. 143 - 151.
  I. Was und Wieviel ist am Mozartschen Requiem von Mozart componirt? S. 144.
  II. Gebührt dem Werke demnach der Titel eines echt Mozartschen Werkes? S. 145 - 147.
  III. Sind alle Stellen des Werkes ganz Mozarts würdig? S. 147 - 150.
 4.) Der Stadlerischen neueren Betheuerungen kurzer Sinn. S. 151.

B.) Anzeige der von *A. André* veranstalteten neuen, nach Mozarts und Sussmayrs Handschriften berichtigten und mit einem *historischen Vorberichte* versehenen *Ausgabe der Requiems-Partitur*. (Aus *Cäcilia*, Heft 23.) S. 193 - 230.
 1.) Summarische Erwähnung des Inhaltes der von Hrn. *André* gegebenen Aufschlüsse. S. 193 - 199.
  a.) überhaupt. S. 193 - 195.
  b.) insbesondere in Ansehung
   I.) des ersten Haupttheils. Requiem mit *Kyrie*. S. 196, 197.
   II.) des zweiten Haupttheils: Dies irae. S. 197, 198.
   III.) des dritten Haupttheils: Domine. S. 198.
   IV.) des vierten Haupttheils: Sanctus. S. 199.
   V.) des fünften Haupttheils: Agnus. S. 199.
   (Vergl. nachstehend die correspondirenden Numern I — V.)
 2.) Wörtlicher Abdruck der Andréischen Aufschlüsse selbst. S. 200 - 214.
  a.) Bericht, wie Hr. André in den Besitz der jetzt bekannt gemachten Notizen gekommen und nunmehr von der Frau Witwe Mozart selbst zur Bekanntmachung dieser Aufschlüsse aufgefodert worden, nebst Mittheilung dieser Aufschlüsse selbst; alles mit Abdrücken der Originalbriefe der Frau Witwe und des Hrn. v. Nissen u. a. m. belegt. S. 200 - 207.

b.) Aufschlüsse insbesondere über einzelne Numern des Requiem; und zwar in Ansehung

I.) des ersten Haupttheils: Requiem, (Nr. 1:) *Requiem* samt *Kyrie*. S. 201, 207, 208.

II.) des zweiten Haupttheils: Dies irae, (Nr. 2 - 7:) Nr. 2. *Dies irae*. S. 201, 204, 208. — Nr. 3. *Tuba* S. 201, 204, 208, 209. — Nr. 4. *Rex*. S. 201, 204, 208. — Nr. 5. *Recordare*. S. 201, 204. — Nr. 6. *Confutatis*. S. 201, 204. — Nr. 7. *Lacrimosa*. S. 201, 209.

III.) des dritten Haupttheils: Domine, (Nr. 8 u. 9:) Nr. 8. *Domine*. S. 201, 210. — Nr. 9. *Hostias* mit *Quam olim*. S. 201, 204, 209, 210.

IV.) des vierten Haupttheils. Sanctus, (Nr. 10, 11:) Nr. 10. *Sanctus*. S. 201, 204, 208. — Nr. 11. *Benedictus* mit *Osanna*. S. 201, 204, 208.

V.) des fünften Haupttheils: Agnus Dei, (Nr. 12:) Nr. 12 *Agnus Dei* mit *Dona*. S. 201, 202, 208.

c.) Aufschlüsse über die Bestellungsgeschichte des Werkes. S. 210 - 215.

3.) Bestättigung dieser letzteren Thatsache aus anderen, bis jetzo als Geheimnis bewahrten Briefen. S. 216 - 226.

4.) Schlussrede. S. 226 - 230.

Mainz im April 1827.

Die Grossherzogl. Hof-Musikhandlung
B. Schott's Söhne.

Subscriptions-Anzeige.

Handbuch der musikalischen Litteratur, oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen. Zweite, ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, (bis zu Ende des Jahres 1826 und zum Theil noch weiter reichend,) mit alphabetischen Namensregistern der Autoren und Musikalienverleger. Gross-Octav, (Ohngefähr 1200 Seiten stark) Leipzig, bei C. F. Whistling.

Subscriptions-Preiss bis Ostermesse 1827 auf Schreibpapier 5 Rthlr., und auf Druckpapier 4 Rthlr., sächsisch.

Die Vorzüge dieser neuen Auflage vor der ersten in Hinsicht auf Umfang, Vollständigkeit, Richtigkeit und Genauigkeit sind ausserordentlich bedeutend, wie man auch schon theils aus dem Titel, theils aus der näheren Anzeige, welche überall hin versandt worden ist, ersehen

kann. Bis zur Erscheinung eines Supplementbandes nach 2 oder 3 Jahren, wird einstweilen vom November dieses Jahres an, ein musikalischer Monatsbericht an die Subscribenten der neuen Auflage **unentgeldlich** ausgegeben.

Alle Kunst-, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Subscription bis zu Ende der Ostermesse d. J. an, wo sodann gegen Bezahlung des Subscriptionsbetrags die erste Abtheilung abgeliefert wird. die zweite Abtheilung wird spätestens im September dieses Jahres unentgeltlich nachgeliefert. Nach der Ostermesse dieses Jahres tritt der **über die Hälfte erhöhte Ladenpreis** ein, auch werden die musikalischen Monatsberichte spätern Käufern mit 9 Groschen für einen Jahrgang von 12 Stükken besonders berechnet. Unabhängig von der neuen Auflage erscheint zur Ostermesse noch der 10te und **letzte** Nachtrag zur ersten Auflage, welcher die Neuigkeiten von Ostern 1826 bis Ostern 1827 enthält und die **frühere Auflage völlig beendigt.**

Zugleich fordere ich alle Herren Verleger und Autoren welche Selbstverlag haben, auch auf diesem Wege nochmals auf, mir die Titel ihrer musikalischen Werke, besonders der neuesten, **schleunigst** einzusenden, damit das Manuscript nochmals damit verglichen werden kann. Leipzig, im Febr. 1827.

C. F. Whistling.

Die Hofmusikhandlung **B. Schott's Söhne** in Mainz nimmt Subscription an.

Anzeige.

Bei **Grass, Barth** und **Comp.** in Breslau ist erschienen, und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu bekommen:

Neue Sammlung
(Einundsiebenzig) **zwei-, drei-** und **vierstimmiger**

Schul-Lieder

von verschiedenen Componisten,
herausgegeben
von

I. G. Hientzsch,

erstem Lehrer am Königl. evangel. Seminar zu Breslau

Erstes Heft.

In drei verschiedenen Ausgaben zu haben, nämlich im g- oder Violin- und im c- oder Diskant-Schlüssel, so wie auch in Ziffern.

Ladenpreis 8 ggr. oder 10 sgr. — Für die Schulen bei Abnahme von mehreren Exemplaren à 6 ggr. oder 7 1/2 sgr.

B. Schotts Söhne nehmen Bestellungen an.

Subscriptions-Anzeige.

Musikalische Schnellpost.

Ein Monatsblatt für mittlere Pianofortespieler.

Zweiter Jahrgang.

Der erste Jahrgang dieser musikalischen Zeitschrift ist mit so grosser Theilnahme aufgenommen worden, dass die Anordnung des zweiten Jahrganges, welche mit dem Monat Juni d. J. beginnt, ganz dieselbe bleibt. Die Tendenz ist folgende:

Es enthält jeder Heft 3 — 6 neue Musikstücke, welche aus Rondo's, Variationen, Adagios, Polonaisen, Scherzo's, Potpourri's, Piecen aus Opern, Liedern, Tänze u. s. w. bestehen; für Gesang wird jedes Heft nur ein Stück enthalten, und nur sehr gefällige und interessante Compositionen werden aufgenommen.

Der äusserst wohlfeile Subscriptions-Preis ist vier Groschen pro Heft. 12 Hefte machen einen Jahrgang und mit dem 1sten Hefte wird ein farbiger Umschlag gegeben. Den Betrag zahlt man beim Erscheinen eines jeden Heftes, welches regelmässig mit Anfang des Monats erfolgt. Man macht sich jedoch für den ganzen Jahrgang verbindlich.

Sammler welche sich direct an die Verlagshandlung wenden, erhalten das 7te Exemplar frei.

Alle Musikhandlungen (in Mainz die Hofmusikhandlung B. Schotts Söhne) nehmen Subscriptionen auf dieses Werk an.

Briefe und Gelder werden Portofrei erbeten.

Dresden im März 1827.

Musikhandlung von Wilh. Paul.

Anzeige.

Im Verlage von

F. E. C. Leuckart in *Breslau*

ist erschienen und durch alle Musikhandlungen zu haben:

Rafael, C. F., Vater Unser, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 6 gr.

Schnabel, J. (Sohn), Gesang für 3 Singst., Discant, Tenor und Bass, mit Klav. Begl. 8 gr.

Zu haben bei B. Schotts Söhnen in Mainz.

Ein Violinist und Flötist.

Ein guter Violinist, welcher erforderlichen Falls auch eine zweite Flöte übernehmen könnte, wünscht, in einer Kapelle oder einem Orchester eine solide Anstellung zu finden.

Unterzeichnete werden auf portofreye Anfrage nähere Auskunft geben.

B. Schott's Söhne in Mainz.

Bemerkung für die

Buchbinder

beym Einbinden des sechsten Bandes.

Der sechste Band besteht aus den Heften 21, 22, 23, und 24. Beym Einbinden werden die 4 Intelligenzblätter, 21, 22, 23, und 24, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen 1 bis 25 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen die mit den Signaturen A bis D versehenen Bogen der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter ꝛc. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen worauf Titelblatt und Inhaltsanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die blauen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 25. Hefte ausgegeben werdende blaue Umschlag zum 6. Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

SUPPLEMENT

DU

ATALOGUE

DU FONDS DE MUSIQUE

DES

FILS DE B. SCHOTT

à

MAYENCE

le Juillet jusqu'à la fin de Decembre 1826.

Ouvrages théoriques.

		fl.	kr.
4	Conrad Berg, Ideen zu einer rationellen Lehrmethode für Musiklehrer überhaupt, mit besonderer Anwendung auf das Clavierspiel, mit einem Vorworte von G. Weber. Nebst einem Anhange I. Ueber die verschiedenen Gattungen des Fortepiano, — II. über die Behandlung und gute Erhaltung desselben, — III. über Abhülfe etwa vorfallender Stockungen im Mechanismus, — und IV. über die sicherste und leichteste Art, das Instrument rein zu stimmen. (6 Bogen Median 8vo, nebst Zeichnungen und Notenblatt,) brosch.	—	48
75	Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, 18tes Heft, 5ter Band	—	36
76	— 19tes — —	—	36
77	— 20tes — —	—	36
98	— 21tes — 6ter Band	—	36
99	— 22tes — —	—	36
41	Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem	1	—
464	Hugot et Wunderlich, Méthode de Flûte, Français et Allemand, 3me Edition	2	—
580	Der musikalische Hausfreund für 1827; Musikern und Musikfreunden gewidmet, broschirt	—	36
579	10 Musikalische Visiten-Karten, 3te Sammlung	—	24

Nro fl.

Partitions.

2353 L. v. Beethoven, Missa solennis, à grand Orchestre, 4 parties de chant Solo et Choeur. Oeuv. 123. Subscriptionspreis 13
Ladenpreis 19

2322 — Sinfonie mit Schlusschor (Schillers Ode an die Freude), für grosses Orchester, 4 Solo- und 4 Chorstimmen. Oeuv. 125. Subscriptionspr. 10 -
Ladenpreis 15 -

2426 — Quatuor. Oeuv. 127. Pour 2 Vlons, Alto et Velle. 2 3

Il paraitera sous peu.

— grand Quatuor pour 2 Viol, Alto et Velle, Oeuvre (encore indéterminé)

Musique militaire et Harmonies.

2485 J. Küffner, 7 marches et Pas redoublés pr. 2 Clar. en mi^b, 3 Clar. en si^b, pet. Flûte, Cor de Signal à clefs, 4 cors, 2 Trompettes, 2 Trombones, 2 Bassons, Serpent, gr. caisse et caisse roulante, Oeuv. 188 . . . . 5 —

2573 Fr. Witt, Pièces d'harmonie pr. Clar. en mi^b, 2 Clar. en si^b, 2 Cors, 2 Bassons, Trompette, Trombone et Serpent 2 3

Musique pour Orchestre.

2534 L. v. Beethoven, Missa solennis, pr. 4 part. de chant Solo et Choeur, 2 Vons Alto, 2 Velles, Contrebasse et Orgue, 2 Flutes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons et grand Basson 4 Cors, 2 Trompettes, 3 Trombones et Timballes. Oeuv. 123. Subscriptionspreis 13 30
— . . . — — Ladenpreis 20 —

2321 — Sinfonie mit Schlusschor (Schillers Ode an die Freude), für 2 Violinen, Alto, Violoncell und Contrabass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, Contrafagott, 4 Horn, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Triangel, Becken, grosse Trommel und 4 Singstimmen. Oeuv. 125. Subscriptionspreis 21 30
Ladenpreis 27 30

Nro fl. kr.

1615 P. Ries, Sextuor pour Piano et Harpe, ou deux Pianoo avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Coatrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Vlon, A. et Velle, ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Piano sans accomp. en jouant les petites notes. Oeuv. 142. . . . 4 45

1548 G. V. Roedter, Vesperpsalmen, für alle Feste des Jahrs, nebst den Antiphonen der 4 Jahrszeiten, für Chor- und 4 Solo-Singstimmen, mit Begleitung von 2 Violinen, Altviolen, oblig. Orgel und Bässen, dann 1 Flöte, 2 Clar., 2 Horn, 2 Trompeten und Pauken, als Füllstimmen . . . . 3 —

Danses.

1536 Jos. Michel, 12 Cootredanses, avec Figures, pr. 2 Vlons, Fl., Clar., 2 Cors et Basse, Oeuv. 64 . . . . 1 30

1543 Walse Fav. La tempête, Das Gewitter, pr. 2 Vlons, Clar., 2 Cors et Basse, Nro 1 . . — 10

1544 Bött, Der Willkomm, (L'accueil,) Favorit-Walzer pr. 2 Vlons, Fl., Clar., 2 Cors et Basse, Nro 2 . . . . — 10

1552 Boieldieu, Walse fav. de la dame blanche, pr. 2 Vlons, Fl., Clar., 2 Cors et Basse, Nro 3 . . . . — 10

1569 Zwei Favorit-Ländler für 2 Vlinen, Flöte, Clar., 2 Höroer und Bass, Nro 4. . . — 10

Musique pour Violon.

1449 L. v. Beethoven, Trio pr. Violon, Alto et Velle, arr. d'après l'oeuvre 23, par Alex. Brand . 2 24

1461 — Sérénade, Op. 8, arr. pr. Pianoforte et Violon ou Flûte, par Alex. Brand . . . — 4

1530 — Ouvert. et Entr'actes de la Tragédie Egmont, de Schiller, arr. pr. 2 Vlons, Alto et Velle pr. Alex. Brand 3 30

1537 — Ouvert. et Entr'actes de la Tragédie Egmoot, de Schiller, arr. pr. Piaoo et Violon pr. Alex. Braod 3 10

Fin Fevrier il paraitra un nouveau Quatuor de Beethoven, dont l'oeuvre est eocore indéterminé.

	change en	buis	corne			
«	« «	«	ivoire	«	6	20
«	« «	«	«	«	9	30

No.

2509 Boïeldieu, Ouvert. de l'opéra: La Dame blanche, arr. pr. 2 Vlons, par J. Martian.

2588 — Airs de l'opéra: La Dame blanche, arr. pr. 2 Violons, par J. Martion.

2508 — Chant du chevalier d'Avenel, de la Dame blanche, varié pour le Vlon.

2505 — Ouvert. de l'opéra: La Dame blanche, arr. pr. Guit. et Vlon, par Carulli

2578 Franconier et Snel, fantaisie et Var. brill. sur la cavatine de la Dame blanche, pr. Piano et Violon

2594 Jos. Küffner, 8me Potpourri, sur des Thêmes de l'opéra: La Dame blanche de Boïeldieu, pour Piano et Vlon ou Flute. Oeuv. 191

2602 — 9me Potpourri sur des Thêmes de l'opéra Le Barbier de Seville, de Rossini, pr. Violon obligé, avec acc. de Piano. Oeuv. 194.

2603 — 10me Potpourri sur des Thêmes des Opéra, Coradino, Moise en Egypte et Barbier de Seville, de Rossini, pr. Violon obligé avec acc. de Piano. Oeuv. 195

2615 Ferd. Ries, Sextuor pour harpe et piano av. acc. de clar., cor et basson et contrebasse, ou en quintuor av. acc. de violon, alto et violoncelle. Oeuv. 142

2524 Ch. Hummel, Fantaisie brillante, sur des motifs des derniers Oeuvres de C. M. de Weber, dédiée aux manes du défunt, pr. Piano et Violon, ou Hautbois, ou Flûte, ou Clarinette. Oeuv. 56

2481 André Spath, Fantaisie sur la Romance de la Somnambule, pr. Piano et Violon. Oeuv. 90.

2453 L. Schlösser, 2 Duos concert. pr. 2 Violons, Oeuv. 18. liv. 1

2454 — „ — 2 Duos. Oeuv. 18. liv. 2

2551 — Polonaise pr. Vlon, av. acc. de l'oreb. ou de Quat. op. 18

Musique pour Violoncelle.

2550 L. Decortis, Thême varié pr. Violoncelle avec acc. de 2 Vlons, Alto et Basse, ou Piano. Oeuv. 4.

fl. kr.

Ferdinand Ries, Introduction et Rondeau, pour Piano, et Violoncelle au Cor obligé. Oeuv. 113. Nro. 2 . . . . 1 42

Musique pour Flûte.

Berbiguiér, Ballade de la dame blanche en Fant. et avec Variat. pr. la Flûte, avec orch. ou Piano. Oeuv. 81 . . . . . . 3 —
Boieldieu, Ouvert. de l'opéra La Dame blanche, arr. pr. 2 Flûtes, par Berbiguier . . . — 36
— Airs de l'opéra: La Dame blanche, arr. en Duos pr. 2 Flûtes, par Berbiguier . . . 2 —
— Chant du chevalier d'Avenel, de la Dame blanche, varié pour la Flûte . . . — 24
Camus, 3 grands Duos pr. 2 Flûtes, Oeuv. 6. (2me livre de Duos) 2 24
C. Keller, Concert pr. Flûte av. acc. de l'orchestre. Oeuv. 20. . . . . . . 3 —
Jos. Kuffner, 8me Potpourri sur de themes de l'opéra La Dame blanche, pr. Boïeldieu, pr. Piano et Flûte ou Vlon. Oeuv. 191 . . 1 36
Meyerbeer, 5me choix d'airs de l'opéra; Il crociato in Egitto, pour une Flûte . . . — 48
— „ — 6me choix d'airs du meme opéra, pour une Flûte . . . . — 48
Ch. Rummel, Fantaisie brill. sur des motifs des derniers Oeuvres de C. M. de Weber, pr. Piano et Flûte, ou Hautbois, ou Violon, ou Clarinette. Oeuv. 55 . . . . . . 2 48

Musique pour Flageolet.

Le-Roy, Exercices pr. le Flageolet, suite de la Methode 1 12

Musique pour Hautbois.

Ch. Rummel, Fantaisie brillante, sur des motifs des derniers Oeuvres de C. M. de Weber,

change en	bois	corne	[illegible]	[illegible]	10 —
« « «	«	ivoire	«	6	20 —
« « «	«	«	«	9	30 —

Nro | | fl.

dediée aux mânes du défunt, pr. Piano et Violon ou Hautbois, ou Flûte, ou Clarinette. Oeuv. 55 . . . . 2 4

Musique pour Clarinette.

2611 Boïeldieu, Ouvert de l'opéra: La Dame blanche, arr. pr. 2 Clarinettes, par Boufil . . . . — 3
2606 — Chant du chevalier d'Avenel; de la Dame blanche, varié pour la Clarinette . . . . — 2
2690 Jos. Küffner, Potpourri sur un Thême suisse (Alpen-Lied) pour Clarinette en Si♭, av. acc. de 2 Vons, Alto, Violoncelle (et Contrebasse 2 Hautb. ou 2 Clar. en ut et 2 Cors ad libit.) ou avec acc. de Piano. Oeuv. 190 . . . 3 —
2615 Ferd. Ries, sextuor pr. piano et harpe ou deux pianos, av. acc. de clarinette, cor, basson et contrebasse, ou en quintuor av. acc. de violon, alto et violoncelle. Oeuv. 142 . . . . 4 48
2624 Ch. Bummel, Fant. brill. sur de motifs des derniers oeuvres de C. M. de Weber, pr. Piano et Clarinette, ou Vlon, ou Fl., ou Hautbois. Oeuv. 55 . . . . 2 48

Musique pour Cor.

2616 Ferd. Ries, Introduction et Rondeau, pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle. Oeuv. 113. Nro 2 . . . . 1 41
2615 — Sextuor pr. piano et harpe ou deux pianos, av. acc. de clarinette, cor, basson et contrebasse, ou en quintuor av. acc. de violon, alto et violoncelle. Oeuv. 142 . . . . . 4 48

Musique pour Piano avec accompagnement.

2461 L. v. Beethoven, Sérénade. Oeuv. 8, arr. pr. Pianof. et Vlon ou Flûte, par Alex. Brand . 2 —

	fl. kr.
L. v. Beethoven, Oovert. et Entr'actes de la Tragédie Egmont, de Schiller, pr. Piano et Violon arr. pr. Alex. Braod	3 12
Berbiguier, Ballade de la Dame blanehe, en Fant et avec Variat. pr. la Flûte, avec orch, ou Pianof. Oeuv. 81	3 —
Boieldieu, Ouv. de la Dame blanehe, arr. pr. Pianof. av. aec. de Vlon et Velle ad libit., par Jadin	1 12
L. Decortis, Thême varié pr Violoncelle avec aec. de 2 Vlons, Alto et Basse, ou Piano, Oeuv. 4	1 36
Faueonier et Suel, Faotaisie et Var. brill. sur la cavatine de la Dame blaoche, pr. Piaoo et Violon	2 —
Jos Küffner, Potpourri sur un Thême suisse (Alpenlied) pr. Clarinette en Si^{b}, av acc. de Piano ou av. aec. de Qoatuor ou Orchestre ad libit. Oeuv. 190	1 30
— 8me Potpourri sur des Thêmes de l'opéra: La Dame blanche, de Boieldieu, pr. Piano et Flûte ou Violon. Oeuv. 191	1 36
— 9me Potpourri sur des Thêmes de l'opéra: Le Barbier de Séville, de Rossini, pour Vlon obl. av. acc. de Piaoo. Oeuv. 194 . .	1 48
— 10me Potpourri sur des Thêmes des opéra, Coradino, Moïse en Egypte et Barbier de Séville, de Rossioi, pour Violon obl. av. acc. de Piaoo. Oeuv. 196	1 48
Ferd Ries, Introductioo et Rondeau, pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle, Oeuv. 113, Nro 2	1 42
— Sextuor pour Piano et Harpe, ou deux Piano avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou eo Quintuor avec accomp. de Vloo, Alto et Velle, ou en Duo poor Piano et Harpe ou deux Piano saos accomp. eo jouant les petitrs ootes. Oeov. 142 . .	4 48
Ch. Rummel, Faotaisie brillante, sur des motifs des derniers Oeuvres de C. M. de Weber, dediée aux mânes du défunt, pr. Piaoo et Violon, ou Hautbois, ou Flûte, ou Clarinette. Oeuv. 55	2 48
André Spath, Faotaisie sur la Romance de la Somnambule, pr. Piaoo et Violon. Oeuv. 90.	1 48

change en la	bois	corne	cuivre		10	—
« « « «	«	ivoire	«	6	20	—
« « « «	«	«	«	9	30	—

Nro fl.

Musique à 4 mains pour Piano.

2475 L. v. Beethoven, Quatuor, Oeuv. 127, arr. par Ch. Rummel 3

2549 Boieldieu, Marche tirée de l'opéra la Dame blanche, arr. par J. P. Heuschkel. Nro 15 . . 1

2190 W. A. Mozart, Ouverture de l'opéra: Figaro, 2me. édition . . . . —

2477 Ch. Rummel, Le Délivré, gr. Walse. Oeuv. 54 . . . . —

2529 — Rondoletto de Triebensee . . . . . —

2571 — grande Sonate. Oeuv. 59 4

2681 — Fant brillante de la Dame blanche. Oeuv. 60 1

2586 Fr. Snel, Ouverture du Ballet de Trisae . . 1

2595 And. Späth, 6 Walses, d'une moyenne difficulté. Oeuv. 106 1

Musique pour 2 Piano.

2615 F. Ries, Sextuor pour Piano et Harpe, ou deux Piano avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Vlon, Alto et Velle, ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Piano sans accomp. en jouant les petites notes. Oeuv. 142 4

Musique pour Piano seul.

2528 L. v. Beethoven, Choix d'airs, de l'opéra Fidelio, arr. par J. Moscheles 1

2515 Boieldieu, Ouv. de la Dame blanche, arr. par Jadin . . . . —

2489 — Choix d'airs de l'opéra La Dame blanche, arr. par Ch. Rummel 1

2572 Breull, Rondeau. Oeuv. 24 . . . . . —

2536 Krück, 6 Variat. . . . . —

2527 J. Küffner, La Société de danse, tableau musical. Oeuv. 189 1

o fl. kr.

96 Jos. Küffner, 5me Potpourri sur des Thémes de l'op., Otello de Rossini. Oeuv. 192 . 1 24

97 — 4me Potpourri sur des Thémes de l'op., Tancrede de Rossini. Oeuv. 193 . . . 1 12

17 — Le Bouquet, 7 Walses. Oeuv. 197 . . 1 —

31 Cipriani Potter, Etudes dans tous les tons majeurs et mineurs, composées à l'usage du Conservatoire de musique à Londres. Oeuv. 19. Liv. 1 . . . . 2 42

32 — Etudes dans tous les tons majeurs et mineurs, composées à l'usage du Conservatoire de musique à Londres. Oeuv. 19. Liv. 2 . . . . 2 42

32 Rossini, Choix d'airs de l'opéra, La Donna del Lago 1 48

38 — Choix d'airs de l'opéra Elisabetta . . 1 36

16 — Choix d'airs de l'opéra Cenerentola . . 2 —

33 Ch. Rummel, Fantaisie et Variations sur un Théme de l'opéra Oberon, de C. M. de Weber. Oeuv. 61 . . . . 1 24

9 G. Schuberth, Introd et Rondeau. Oeuv. 4 . — 48

15 Fr. Sael, Rondeau brillant . . . . 1 —

Danses pour Piano.

8 Auber, Walse fav. de l'opéra le Maçon. (Nro. 276) . . . . — 8

9 — Walse fav. de l'opéra le Maçon. (Nro. 277) — 8

0 — — — — — (Nro. 278) — 8

2 Galoppe favorite, à 2 et 4 mains, (Nro. 279) — 8

3 Beethoven, Le Désir, Walse fav. (Nro. 280) — 8

8 J. Bott, Der Willkomm, Walse brillante, (Nro. 281) . . . . — 8

1 — Walse fav., Willkomms Antwort, (Nro. 282) — 8

2 Heuschkel, La gravité et la plaisanterie, (Ernst und Scherz.) Nro. 283 . . . . . — 8

7 Rothe, Alexis-Walzer. Nro. 284 . . . — 8

8 — Fav. Walzer, aus die Wiener in Berlin. Nro. 285 . . . . — 8

1 Boieldieu, Walse fav. de la Dame blanche. Nro. 286 . . . . — 8

8 — 2de Walse de l'op. La Dame blanche. Nro. 287 . . . . — 8

2

	change en la		buis	corne	[illegible]		1[illegible]	—
1	«	«	«	ivoire	«	6	20	—
1	«	«	«	«	«	9	30	—

Nro

2605 Amusemens de Carnaval. La Rosette et la Lucie, 2 Walses fav. Nro. 288 . . . . . -
2606 Amusemens de Carneval. L'Emma et l'Emilie, 2 Walses fav. Nro. 289 . . . . . -
2607 Amusemens de Carneval. La Caroline et la Henriatte, 2 Walses fav. Nro. 290 . . -
2608 Amusemens de Carneval. L'Elisa et la Fanny, 2 Walses fav. Nro. 291 . . . . . -
2609 Amusemens de Carneval. La Flore, Walse fav. Nro. 292 . . . . -
2610 Amusemens de Carneval. Les Tyroliennes, Galoppe et Tempête fav. Nro. 293 . . -
2613 Amusemens de Carneval. Favorit-Walzer über das schwäbische Schifferlied und Monferine. Nro. 294 . . . . -
2612 Amusemens de Carneval. Jos. Drechsler, Seidendenfärber Tanz fav. Ländler. Nro. 295 . . -
2611 Amusemens de Carneval. Les Croates, 2 Galoppes fav. Nro. 296 . . . . -
2617 J. Küffner, Le Bouquet 7 Walses. La Rose. Nro. 297 . . . . -
2618 — La fleur de Lis. Nro. 298 . . . . -
2619 — L'Oeillet. „ 299 . . . . -
2620 — La Tulippe. „ 300 . . . . -
2621 — La Narcisse. „ 301 . . . . -
2622 — La violette. „ 302 . . . . -
2623 — La Jacinthe „ 303 . . . . -

Musique pour Guitare seule.

2480 J. Bott, 6 Walses, et 2 Eccossaises. Oeuv. 19. -
2553 Matteo Carcassi, 6 Walses. Oeuv. 4 . . . -
2554 — Le nouveau papillon, ou choix d'airs faciles et soigneusement doigtés. Oeuv. 5 . . . -
2555 — Au clair de la lune, varié. Oeuv. 7 . . -
2556 — Etrennes aux amateurs, ou nouveau recueil de six Contredanses, Françaises, six Walses, et trois airs variés. Oeuv. 8 . . . . -
2557 — 3 airs italiens variés. Oeuv. 9 . . . -
2558 — Amusement ou choix de dauze morceaux faciles et soigneusement doigtés. Oeuv. 10 . -
2559 — Recueil de 12 pet. pieces. Oeuv. 11 . . -
2560 — 3 Themes variés. Oeuv. 12 . . . . -

fl. kr.

9 Matteo Carcassi, 4 Potpourri des plus jolis airs des opéra de Rossini. Oeuv. 13 . . . 2 24
1 — Mélange de 22 morceaux faciles et soigneusement doigtés. Oeuv. 14 . . . 2 32
2 — Tra la ia, air varié. Oeuv. 15 . . . — 42
3 — 8 Divertissemens. Oeuv. 16 . . . — 42
4 — Le Songe de J. J. Rousseau, air varié, Oeuv. 17 . . . — 42
5 — 6 airs variés d'une exécution brillante et facile. Oeuv. 18 . . . 1 36
6 — Fantaisie, composée des plus jolis airs de Robin des bois. Oeuv. 19 . . . — 48
7 — Air suisse, varié. Oeuv. 20 . . . — 48
8 — Air Ecossais, de la Dame blanche. Oeuv. 22 . . . — 48

Musique pour 2 Guitares.

4 J. A. Göbel, Le Désir, Walse fav. de L. v. Beethoven . . . — 8
9 J. Küffner, 60 Leçons à l'usage des commençans. Oeuv. 168 . . . 2 24
9 — Divertissement ou Recueil de plusieurs pièces, cont. 1 Marche, 3 Walses, 1 Allemande (Dreher) 1 Ecossais et 8 Ländler. Oeuv. 196 . . . 1 12
5 Méhul, Ouvert. de l'opéra La Chasse du jeune Henry, arr. pr. Et. Dunst . . . 1 24

Musique pour Guitare, Violon ou Flûte et Alto.

Boïeldieu, Ouvert. de l'opéra La Dame blanche, arr. pr. Guit. et Vlon, par Carulli . . . — 48
J. Küffner, 17me Potpourri, tiré de l'op. Il Crociato in Egitto de Meyerbeer pr. Guitare, Flûte ou Violon, et Alto. Oeuv. 186 . . . 1 36
— 18me Potpourri, sur des Thèmes fav. de l'opéra Il Crociato in Egitto de Meyerbeer, pr. Fl. ou Vlon, Alto et Guitare. Oeuv. 187 . . . 1 12

change en *la*	buis	corne	cuivre			15
« « « «	«	ivoire	«	6	20	
« « « «	«	«	«	9	30	

Musique pour Harpe.

2616 Ferd. Ries, sextuor pour harpe et piano av. acc. de clar., cor et basson et contrebasse, ou en quintuor av. acc. de violon, alto et violoncelle. Oeuv. 142 4
— Le même pr. harpe et piano 3

Musique pour le Chant à plussieur parties avec acc. de Piano.

2570 J. A. Antbes, 3 Duette für 2 Singstimmen, mit Clavierbegleitung. Oeuv. 7 . . . . . 1 —
2580 L. v. Beethoven, Missa solennis, pour 4 voix solo et choeur, av. acc. de Piano arr. pr. Rink. Oeuv. 123. Subscriptionspreis 6
Ladenpreis 10
2539 L. v. Beethoven, Schlusschor, (Schillers Ode an die Freude), letzter Satz der Sinfonie. Op. 125. Im Clavierauszuge, nebst 4 Singstimmen. Subscriptionspreis 2
Ladenpreis 4 —
2498 Bibliothèque de musique d'église, liv. 4. cont. Responsoria in Coena Domini, di F. A. Valotti, et „Agimus tibi gratias Rex," di Orlando di Lasso 2
2614 Bibliothèque de musique d'église, liv. 5, cont. 1) Ecce quam bonum di G. Neuner. 2) Haec dies, quam fuit Dominus di Casp. Ett. 3) Offertorium de omne tempore di G. M. Haydn. 4) Motetto di Giuseppe Gras. 5) Qui confidunt in Domino, 6) Sicut Mater, di Ernesto Eberlin. 3
2482 Neukäufler, Gesang für das Johannis-Fest der F.·. M.·., für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen, mit Clav. oder Orgel, oder 4 Hörnern . . . — 1

Musique de Chant sans accompagnement.

2632 C. F. Beck, Unser Vater, für 4 Singstimmen . —

	fl.	kr.
n C. F. Beck, 12 Gesänge für 3 Kinderstimmen, zum Gebrauch des methodischen Singunterrichts, 6te Sammlung	—	48
n Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 3 Lieder für Schulen und hausliche Zirkel, 3tes. Heft	—	16
11 G. Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, enthaltend 5 Lieder für Schulen und hausliche Zirkel, 4tes Heft	—	16
53 Zwing, Coblenzer Liedertafel, 2tes Heft, 6 Lieder für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen	2	—

Iusique de Chant avec acc. de Piano.

76 Auber, Air: Bon ouvrier, (Leuchtet dir,) de l'opéra: le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare	—	16
35 — Duo: Ils s'éloignent, (Ha sie gehen), de l'opera: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare	—	16
37 — Romance: A sa jeune captive, (Der gefangnen Zelmire,) de l'opéra: Le Maçon av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare	—	16
17 — Duo: Dépêchons, travaillons, (Immer zu ohne Ruh,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare	1	—
18 — Romance: Elle va venir, (Hier soll ich sie sehen,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare	—	16
19 — Air: Ah! sur notre hymen, moi je tremble d'avance, (Ach! zitternd seh ich unserer Ehe entgegen,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare	—	36
20 — Air: Oui ma tête est brûlante, (Gott wie schlägt dies Herz,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc de Pianof. ou Harpe ou Guitare	—	36
24 C. F. Beck, 12 leichte Lieder für Anfänger im Singen und Clavier. Liv. 1	1	—
71 Beethoven, Walse fav. mit unterlegten Worten, für eine Singstimme, „O süsse Himmels-Lust," mit Clavier oder Guitare	—	16
25 Berger, Der Erlkönig, mit Clav. oder Guit. 2te Auflage.	—	30

	change en *la*	buis	corne	chivre	6	10 —
1	« « «	«	ivoire	«	6	20 —
1	« « «	«	«	«	9	30 —

Nro | g.

2499 Boïeldieu, Air. Ah quel plaisir d'être soldat! (Ach, welche Lust Soldat zu seyn!) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. ou harpe. Nr. 2. . . . . . . —

2500 — Duo Du ciel pone nous la bonte favorable, (Mit Dank erkennend des Himmels Güte,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. ou harpe. Nr. 3. . . . . . . —

2526 — Ballade: D'ici voyez ce beau domaine, (Betrachtet jenes Schlosses Zinnen,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. Nr. 5. —

2501 — Air: Pauvre dame marguerite, (Spinne, arme Margarethe,) de l'opéra: La Dame-blanche, av. accomp. de Pianof. ou harpe. Nr. 8. —

2502 — Cavatine Maintenant observons, (Nun lass ach'n still und leis,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. ou harpe. Nr. 10. —

2503 — Duo Ce domaine est celui des comtes d'Avenel, (Dies Gut gehört dem Grafen Avenel,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. ou harpe. Nr. 11. . . . . . — 4

2604 Das Ständchen, Ruhe schwebt um Thal and Hügel mit Clav. od. Guit. Begl. . . . . —

2457 Favorit-Galoppe, aus dem Vaudaville die Schneidermamsell, Ja mit zarten Worten will ich meiner Göttin schreiben, mit Clav. oder Guit. . —

2522 J. Lecerf, 6 Lieder, mit Piano-Begl. . . . 1

2456 Mde. Metzger-Vespermann, Airs favoris variés pour le chant, av. acc. de Piano, Paroles Allemandes et Italiennes. Cah. 2. 1

2465 Romagnesi, Romance Je l'aimerai toute la vie, (Auch lieb ich es mein ganzes Leben,) av. acc. de Pianof. ou Guit. . . . . . . —

Musique de Chant avec acc. de Guitare.

2463 Spohr, Duetto In dem zarten Blumen-Spiele, aus der Oper Jessonda, mit Guit. Begleitung. Nr. 249. . . . . —

2471 Beethoven, Walse fav. mit unterlegten Worten, für eine Singstimme, O süsse Himmels-Lust, mit Clav. od. Guit. Nr. 250. . . . —10

fl. Kr.

7 Rossini, Aria Cruda sorte! (Hartes Schicksal!) de l'opera l'italiana in Algeri, av. Guit. Nr. 251. . . . . — 16

8 — Cavatine: Una voce poco fa, (Frag ich mein beklommnes Herz,) de l'opera: Le barbier de Séville, av. acc. de Guit. Nr. 252. . . — 16

o Auber, Air: Bon ouvrier, (Leuchtet die,) de l'opéra le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare. Nr. 253. . . . . . — 16

36 — Duo: Ils s'éloignent, (Ha sie gehen,) de l'opera: le Maçon, av. acc, de Pianof. ou Harpe ou Guit. Nr. 254. . . . . . — 16

37 — Romance, A sa jeune captive, (Der gefangnen Zelmire,) de l'opera Le Maçon av. acc de Pianof. ou Harpe ou Guitare, Nr. 255. . — 16

17 — Duo Depêchons; travaillons, (Immer zu ohne Ruh,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare, Nr. 256. . 1 —

18 — Romance: Elle va venir, (Hier soll ich sie sehen,) de l'opéra. Le Maçon, av. acc. de Pianof ou Harpe ou Guitare, Nr. 257. . . — 16

19 — Air Ah! sur notre hymens moi je tremble d'avance, (Ach! zitternd seh ich unserer Ehe entgegen,) de l'opéra. Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitare, Nr. 258. . — 36

20 — Air: Oui ma tête est brûlante, (Gott wie schlägt dies Herz,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guit. Nr. 259. . — 36

25 Berger, Der Erlkönig, mit Clav. od. Guitare, 2te Aufl. Nr. 260. . . . . . . — 30

Choix d'airs, petit format.

57 Favorit-Galoppe, aus dem Vaudeville die Schneidermamsell, Ja mit zarten Worten will ich meiner Göttin schreiben, mit Clav. oder Guitare, Nr. 68. . . . . — 8

65 Romagnesi, Romance Je l'aimerai toute la vie, (Auch lieb ich es mein ganzes Leben,) av. acc. de Pianof. ou Guit. Nr. 69. . . . . — 8

93 Boieldieu, Air Ah quel plaisir d'être Soldat! (Ach, welche Lust, Soldat zu seyn!) de l'opera: La Dame blanche, av. acc. de Guit. Nr. 60. . . — 24

	change en la	buis	corne	cuivre	6	10
«	« « «	«	ivoire	«	6	20
«	« « «	«	«	«	9	30

Nro.		G.
2494	Boieldieu, Duo: Du ciel pour nous la bonté favorable, (Mit Dank erkennend des Himmels Güte,) de l'opéra La Dame blanche, av. acc. de Guit. Nr. 61.	—
2495	— Ballade D'ici voyez ce beau domaine, (Betrachtet dieses Schlosses Zinnen,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Guit. Nr. 62.	—
2496	— Air. Pauvre dame Marguerite, (Spinne arme Margarethe,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Guitare. Nr. 63.	—
2497	Duo. Ce domaine et celui des comtes d'Avenel, (Dies Gut gehört dem Grafen Avenel,) de l'opéra La Dame blanche, av. acc. de Guitare, Nr. 64.	—
2545	Weigl, Gesellschaftslied, Auf der Liebe Rosengarten, mit Guit. Nr. 65.	—
2546	Pongenz, Der kleine Tambour, aus dem Vaudeville Die 7 Mädchen in Uniform. Nr. 66.	—
2604	Das Ständchen, Ruhe schwebt um Thal und Hügel, mit Clav. od. Guit. Nr. 67.	—

Wir haben für unsern Verlag folgende Werke Eigenthum an uns gebracht:

Von den Königl. Preussischen Konzertmeistern Herrn

Gebrüdern Bohrer

1) Militair-Concert für Violoncell,
2) Concert für Violin,
3) Sechs Duette für Violin und Violoncell;
4) Trio concert. für Clavier, Violin und Violoncell.

L. van Beethoven,

Gr. Quatuor pr. 2 Vlons, Alto et Violoncelle.

Ferdinand Ries,

Trio pour Piano, Vlon et Violoncelle. Oeuv. 143.

J. N. Hummel,

Sinfonie de Beethoven, Oeuv. 67, en Ut min arr. pour Piano av. acc. de Fl. Vlon et Velle ou pour Piano sans accomp.

J. N. Hummel,

12 grands Concerts de W. A. Mozart, arr. pr. Piano av. acc. de Fl., Vlon et Velle, ou pr. Piano sans acc. Nr. 1 en Re mineur.

Diese Werke werden in Paris verlegt und gedruckt und für Teutschland von hier aus versendet. Wir nehmen schon jetzt Bestellung darauf an, um die Zahl der Abdrücke darnach bestimmen zu können.

PRIX COURANT

DES

NSTRUMENS DE MUSIQUE,

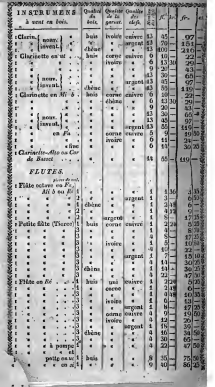
CONFECTIONNÉS

PAR

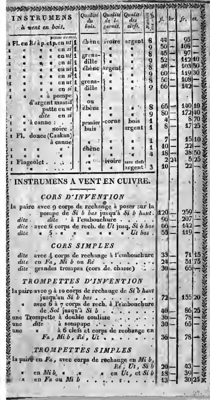
LES FILS DE B. SCHOTT

A MAYENCE.

INSTRUMENS à vent en bois.	Qualité du bois	Qualité de la garnit.	Qualité des clefs.	Nombre des clefs.	fl.	kr.	fr.	ct.
BASSONS.								
1 Serpent en forme de basson . . .	érable	cuivre	cuivre	6	45	—	97	—
1 « avec tête de dragon . . .	«	«	«	6	55	—	119	—
1 Grand Basson . .	«	«	«	9	66	—	142	—
1 Basson avec 1 petite pièce et 1 bocal	«	«	«	10	30	—	65	—
1 « av. 2 p. p. et 2 b.	«	«	«	10	36	—	78	—
1 « dite plus fin	«	«	«	10	48	—	103	—
1 « dite {nouv.	«	«	«	15	66	—	142	—
1 « dite invent.}	«	ivoire	argent	15	130	—	280	—
HAUTBOIS.								
1 Hautbois	buis	«	cuivre	2	10	—	22	—
1 «	«	«	argent	2	15	—	32	—
1 « {nouv. .	«	«	«	14	60	—	130	—
1 « invent.} .	ébène	«	«	14	77	—	166	—
1 Cor anglais . . .	buis	«	cuivre	12	44	—	95	—
CLARINETTES.								
1 Clarinette en *Si b* . .	«	corne	«	6	13	3[illegible]	29	—
1 « « « . .	«	ivoire	«	6	16	30	35	50
1 « « « . .	«	«	«	9	24	—	52	—
1 « {nouv.	«	«	«	13	36	—	78	—
1 « invent.}	«	«	argent	13	55	—	119	—
1 « .	ébène	«	«	13	7[illegible]	—	151	—
1 « « « avec corps de rechange en *la*	buis	corne	cuivre	6	15	—	32	—
1 « « «	«	ivoire	«	6	20	—	43	—
1 « « «	«	«	«	9	[illegible]	—	65	—



INSTRUMENS à vent en bois.	pieces de mil.	Qualité du bois.	Qualité de la garnit.	Qualité des clefs.	Nombre des clefs	fl.	kr.	fr.	ct.
1 Clarin. { nouv. invent. } «		buis	ivoire	cuivre	13	45	—	97	—
1 « «		«	«	argent	13	70	—	151	—
1 « «		ébène	«	«	13	100	—	216	—
1 Clarinette en *ut*		buis	corne	cuivre	6	10	—	22	—
1 « «		«	ivoire	«	6	13	30	29	—
1 « «		«	«	«	9	20	—	43	—
1 « { nouv. invent. }		«	«	«	13	30	—	65	—
1 «		«	«	argent	13	45	—	97	—
1 «		ébène	«	«	13	55	—	119	—
1 Clarinette en *Mi b*		bois	corne	cuivre	6	10	—	22	—
1 « «		«	ébène	«	6	13	30	29	—
1 « «		«	«	«	9	20	—	43	—
1 « { nouv. invent. } «		«	«	«	13	30	—	65	—
1 « «		«	«	«	13	45	—	97	—
1 « «		«	«	argent	13	55	—	119	—
1 « en *Fa*		«	corne	cuivre	5	9	—	19	50
1 « «		«	ivoire	«	6	11	—	24	—
1 « « fine		«	«	«	6	14	—	30	25
1 *Clarinette-Alto ou Cor de Basset*		«	«	«	14	55	—	119	—
FLUTES.									
1 Flûte octave en *Fa, Mi b* ou *Ré*	1	«	«	«	1	1	36	3	35
1 « « «	2	«	«	argent	1	3	—	6	50
1 « « «	1	ébène	«	«	1	2	48	6	—
1 « « «	2	«	«	«	1	4	12	9	—
1 « « «	2	«	argent	«	1	8	—	17	25
1 Petite flûte (Tierce)	1	buis	corne	cuivre	1	2	24	5	25
1 « « «	3	«	«	«	1	4	—	8	70
1 « « «	3	«	«	«	4	8	—	17	25
1 « « «	3	«	ivoire	«	1	5	—	10	80
1 « « «	3	«	«	«	4	10	—	22	—
1 « « «	3	«	«	argent	1	7	—	15	10
1 « « «	3	«	«	«	4	14	—	30	25
1 « « «	3	ébène	«	«	1	14	—	30	25
1 « « «	3	«	«	«	4	22	—	47	50
1 Flûte en *Ré*	1	buis	uni	cuivre	1	2	24	5	25
1 « «	1	«	corne	«	1	2	48	6	—
1 « «	3	«	«	«	1	4	48	10	35
1 « «	3	«	ivoire	«	1	6	—	13	—
1 « «	3	«	«	argent	1	8	—	17	25
1 « «	3	«	corne	cuivre	4	9	—	19	50
1 « «	3	«	ivoire	«	4	12	—	26	—
1 « «	3	«	«	argent	1	18	—	39	—
1 « «	3	ébène	«	«	4	16	—	34	50
1 « «	3	«	«	«	4	30	—	65	—
1 « « à pompe	1	«	«	«	4	22	—	47	50
1 « « « et patte en *ut*	1	buis	«	«	8	35	—	75	50
« « « « en *si*	1	«	«	«	9	40	—	86	25



INSTRUMENS à vent en bois.	pièces de mil.	Qualité du bois.	Qualité de la garnit.	Qualité des clefs.	Nombre des clefs.	fl.	kr.	fr.	ct.
1 Fl. en Ré à p. et p. en *ut*	1	ébène	ivoire	argent	8	44	—	95	—
1 « « « en *si*	1	«	«	«	9	50	—	108	—
1 « « « en *ut*	1	grena-	«	«	8	45	—	97	—
1 « « « en *si*	1	dille	«	«	9	52	—	112	40
1 « « « en *ut*	1	ébène	argent	«	8	48	—	103	50
1 « « « en *si*	1	«	«	«	9	60	—	119	30
1 « « « en *ut*	1	grena-	«	«	8	50	—	108	—
1 « « « en *si*	1	dille	«	«	9	66	—	142	—
1 « « à pompe d'argent massif patte en *ut*		« ou ébène	«	«	8	65	—	140	10
1 « *dite* en *si*		«	«	«	9	80	—	172	40
1 « à canne : . .		prunier	corne	bois	1	4	—	8	70
1 « « noire .		buis	«	argent	1	8	—	17	25
1 Fl. douce (Czakan) à canne		«	«	«	1	7	—	15	10
1 « « «		ébène	«	«	1	10	—	22	—
1 « « «		«	«	«	4	18	—	38	50
1 Flageolet		«	ivoire	sans clefs		2	24	5	25
1 «		«	«	argent	3	10	—	22	—

INSTRUMENS A VENT EN CUIVRE.

	fl.	kr.	fr.	ct.
CORS D'INVENTION				
la paire avec 9 corps de rechange à poser sur la pompe de *Si b bas* jusqu'à *Si b haut*.	120	—	259	—
dite *dite* à l'embouchure	96	—	207	—
dite avec 6 corps de rech. de *Ut* jusq. *Si b bas*	66	—	142	—
dite « 5 « « « « « « *Ut bas* .	55	—	119	—
CORS SIMPLES				
dite avec 4 corps de rechange à l'embouchure	33	—	71	15
dite en *Fa*, *Mi b* ou *Ré*	24	—	51	75
dite grandes trompes (cors de chasse) . .	30	—	65	—
TROMPETTES D'INVENTION				
la paire avec 9 à 10 corps de rechange de *Si b haut* jusqu'au *Si b bas*	72	—	155	20
« avec 6 à 7 corps de rech. à l'embouchure de *Sol* jusqu'à *Si b*	40	—	86	25
une Trompette à double coulisse	36	—	78	—
une *dite* à souspape	30	—	65	—
une « à 6 clefs et corps de rechange en *Fa*, *Mi b*, *Ré*, *Ut*	36	—	78	—
TROMPETTES SIMPLES				
la paire en *Fa*, avec corps de rechange en *Mi b*, *Ré*, *Ut*, *Si b*	20	—	43	—
« en *Mi b* « « « en *Ut*, et *Si b*	18	—	39	—
« en *Fa* ou *Mi b*	13	—	30	25

	fl.	kr.	fr.	ct.
une Trompette de Basse à pompe en *Fa*, avec corps de rechange en *Mi b*, *Ut* et *Si b*	36	—	78	—
une *dite*, simple en *Fa* ou *Mi b*	24	—	51	75
TROMBONES.				
un Trombone Basso à doubles coulisses	44	—	95	—
un « Tenore « «	36	—	78	—
un « Basso ordinaire	30	—	65	—
un « Tenore «	22	—	47	50
un « Alto «	16	—	34	50
un Buccin	44	—	95	—
CORS DE SIGNAL.				
1 Cor de signal à 6 et 7 clefs en *Ut*, *Mi b* et *Fa*	33	—	71	15
1 « « en demi cercle	10	—	22	—
1 « « en trompette	10	—	22	—
1 petit Cor de signal de poche pour la chasse .	5	—	11	—
1 « « « « « av. 3 clefs	10	—	22	—
1 Cor de signal Basso à 12 clefs et tête de dragon	100	—	216	—
1 « « « « « à pavillon . . .	88	—	190	—
1 Cor Basso russe à 3 clefs et tête de lion ou dragon	66	—	142	—
1 « « « « à pavillon	55	—	119	—
CORS DE POSTILLON.				
1 Cor de postillon en *Ut*	3		6	50
1 « « « en *Fa*	3	30	7	55
1 « « « en *Re*	4	—	8	70
1 « « « à pompe et 4 corps de rechange	8	—	17	25
1 « « « « « « en trompette	8	—	17	25
1 « « « à 5 clefs	18	—	39	—
INSTRUMENS DE PERCUSSION.				
1 Pavillon chinois en diverses formes fl. 56 à	400		78 862	—
1 paire de Cimbales turcs . . . . . . fl. 66 à	88		119 190	—
1 « « ordinaires	18	—	39	—
1 Triangle	4	—	8	70
1 Beffroi (grande Caisse)	30	—	65	—
1 Tambour	24	—	51	75
1 Tambourin	18	—	39	—
1 Carillon . . . . fl. 16 à	30		35 65	— —
1 paire de Timbales	110	—	236	—
PIANOS et HARPES.				
1 Piano quarré avec ou sans ornemens en noyer ou acajon . . . . fl. 200 à	400		430 860	—
1 Piano à queue . . . . fl. 300 à	500		650 1080	—
1 « en Giraffe ou piramide . . . fl. 400 à	600		860 1300	—
1 Harpe à pédales mécanique à l'Erard fl. 400 à	600		860 1300	—

Kuhlau, 3 leichte Raados uber beliebte Opern-Themas. Op. 30. Nro 1. 2. 3. 1 Thlr.
— ditto ditto « 56 « 1 2. 3 à 8 ggr.
— ditto ditto « 73. « 1. 8 ggr. 2. 8 ggr. 3. 12 ggr.
— ditto ditto « 84. Nro 1. 2. 3.
— Ouvert aus Elisa 10 ggr.
— — — aus Rauberburg 8 ggr.
— — — zu dem romantischen Schauspiele William Schakespeare, à 4 mains. 1 Thlr.
— Variat über das Volkslied aus dem Freischutz Op 48. 12 ggr.
— — über Themas aus derselben Oper Op 49. Nro 1. 3. 5. à 16 ggr.
— — — — Op 49 « 2. 6 ggr.
— — — — « 49 « 4 et 6. à 12 ggr.
— 3 Sonatines à mains. « 44. « 1 12 ggr.
— 3 — — « 44 « 2 et 3 à 16 ggr.
— gr. Sonate pr Pf et Fl d'après le Quintuor pr Fl. Op 51 Nro 1 1 Thlr 4 ggr.
— — — — à 4 mains 1 Thlr 12 ggr.
— Introduct et Variations sur de Thêmes d'Euryanthe. Op 62. Nro 1 et 3 à 18 ggr.
— — — — « 62 » 2 1 Thlr.
— 3 Sonates pr Pf et Viol. « 79 « 1 à 3 à 20 ggr.
Pape, 3 Sonatines « 1. 2. 3.
Rauch, Air tyrol, var. 8 ggr.
Ries, Sonatines Op 30 Nro 1. 2. 3. à 8 ggr.
Schwarz, Air de Figare, var. 16 ggr.
— 6 Walses 6 ggr.
— Sonatine Op 5 12 ggr.
— Potpourri sur des Thêmes de Mozart et C. M. v. Weber. 20 ggr.
Wayse, Ouvert. Schlaftrunk 8 ggr.
— — Ludlams Hohle. 16 ggr.
— — Faruk. 12 ggr.
— — Machbeth 12 gr.
— — Floribella. 20 ggr.
— Sonate. Nro 1 et 4 à 12 ggr.
— — « 2. 16 ggr.
Terpsichore, Sammlung von Hoftanzen. 1. à 5 Heft à 12 ggr.

Für Gesang.

Kuhlau, Gesänge fur 4 Mannerstimmen. Op 57. 1 Thlr.
Du Puy, l'amour. Trio à 3 voix. 12 ggr.
Berwald, 6 Romances pr Pf 12 ggr.
Gronland, alte schwedische Volksmelodien, harmonisch bearbeitet fur Pf. 2 Thlr.

ANZEIGE

einiger Schreib-oder Druckfehler, in Beethovens neuster grofsen Symphonie aus d-moll, und in defsen neustem Quartett aus Es-dur

I) In der Symphonie aus d-moll Seite 65 der Partitur, mufs es, nach der Fermate heifsen

Dopo il Maggiore Presto , si ricomincia dal segno 𝄋 il Minore $\frac{3}{4}$, e continuando si fa la seconda parte solamente una volta fin à questa fermata, poi si prende subito la Coda.

Seite 73, nach dem 8ten Takte, ist hinzuzusetzen

Da capo dal segno 𝄋

II) In dem Quartett kommt im 3ten Stück, nach dem Presto $\frac{3}{4}$ Takt, ein à tempo $\frac{3}{4}$, in diesem ist im 17ten Takte der 2ten Violin, statt , zu setzen . (Partitur, Seite 30)

In demselben Quartett mufs es im 2ten Stück, in dem Adagio molto espressivo , im 13ten Takte der 1ten Violin, statt heifsen (S 5. der ersten Violinstime, Z 8T 4)

In demselben Quartett (Pariser Ausgabe) in der 1ten Violin-Stimme, im Finale, Seite 11 im 33 Takt, mufs es heifsen statt

In demselben Quartett (Pariser Ausgabe) mufs es in der 2ten Violinstimme, ersten Satz, Seite 2, in dem Allegro , im 43 Takt, statt heifsen (Seite 2 Z 3 v u)

In demselben Satze und Stimme, Seite 3 Zeile 8 im 3 Takte mufs es statt heifsen

In derselben Stimme, im 2ten Satze, $\frac{12}{8}$ Takt, Tempo Imo, im 15ten Takt, mufs es anstatt heifsen .

Dieser letzte Fehler ist auch in der Mainzer Ausgabe

